IMAGINAÇÃO DRAMÁTICA

ENSAIOS E NÓTULAS

MARCUS MOTA

Apresentação

O material aqui reunido resulta no esforço a presença da disponibilidade dramática como expressão-limite da imaginação. Em virtude disso, frente ao vazio historiográfico do tema, pode-se notar a mudança de estilo nos textos não só em virtude da situação de escrita a qual se destinavam, mas , e sobretudo, em função da ultrapassagem de uma abordagem literária para uma mais preocupada em correlacionar texto do interprete e texto interpretado.

Os textos ora disponibilizados foram escritos entre 1997 e 1998, durante o período inicial de minha entrada no Departamento de Artes Cênicas. Foram publicados em 1998, pela editora Texto&Imagem.

A poética do espetáculo em Agamenon

Por que voltar a um texto escrito há quase dois mil anos e texto que é de teatro, no qual a representação, o espetáculo é o que importa e não a letra ?

Dois problemas imediatos então nos surgem - o da historicidade e o da linguagem; e o que nos motiva a estes dois tópicos é a validade de um resgate, o interrogar-se sobre a presença de algo em função de nossa atualidade. É a nossa presença, é o nosso agora que se tornam vetores valorativos da recepção.

Em todo o caso, em prol dessa recepção, **Agamenon** é decepcionante. É uma peça que não termina, com personagens que desconhecemos. Seu autor, Ésquilo, no quinto século antes de Cristo, retoma a saga sanguinolenta de uma família real, saga essa pertencente ao período heróico grego (1200 a.C.). Um ciclo de mortes acompanha a casa de Agamenon, sendo muito fácil identificar sua estirpe ao vingar da vingança.

Contudo, tal leitura tende ao enredo da peça e estamos aqui diante de um teatro no qual não se narra mas se apresenta em um palco para um público mais que os sucessos e insucessos de uma trama.

O conhecimento do enredo e dos personagens é informação que não suplanta a construção cênica. É preciso não confundir os elementos com o todo. Não basta saber o parentesco sem compreender a intenção artística que os aproxima. Aqui não se trata de direito civil mas de imaginário. Nova negatividade para a leitura. Estamos com recuos no tempo e com referências ao período lendário grego.

Outro fator histórico importante é que a representação cênica estava intimamente relacionada com os festivais dramáticos que se realizam em hora do deus Dioniso. Nesses festivais, havia concursos de peças. A dimensão mítica do deus é retomada pela arte teatral que

coloca no palco homens fazendo o papel de Dioniso, agindo como seu deus agiria. Ao invés do ritual do culto, o teatro explora as aplicações vivas do mito, orientando-o para a realidade das crenças novas dos indivíduos.

Nesses festivais, concorria-se com três peças e um drama satírico, com uma tetralogia. Agamenon integra a tetralogia vencedora das grandes dionisíacas em 458 a.C.

E para nós resta um texto de-uma-peça-que-é-parte-de-uma-tetralogia-que-é-parte-de-um-culto-que...

Entre passado e presente, antigüidade e modernidade, interpõem-se a fatal descontinuidade da distância histórica, impossível de ser ultrapassada, fatalmente condenada a existir em sua efetividade. A distância é guarda da diferença e não de nenhum negativismo de desistência ou proteção. O que nos possibilita dizer que hoje **Agamenon** não é, que **Agamenon** não tem um ser. **Agamenon** dramatiza o que não é e é preciso crer e ver esta ausência fundadora.

Dessa maneira atinge-se as raízes mesmas do dramático no teatro. O teatro nos faz ver com coisas visíveis. Em cena comparecem objetos de cena e pessoas em carne e osso simultaneamente com quem os observa. Forma-se uma correlação entre palco e platéia, um ilusionismo cênico que mantém a existência do evento. Com o teatro acontece um outro drama - o da insuspeitada verdade da ficção. Durante algum tempo, o que sabemos não ser realidade abre-se diante dos olhos. Tudo é ficcional mas com o passar do tempo os dualismos se integram na irresistível inclusão que a arte possibilita.

Imaginemos fazer ver **Agamenon**. O problema já começa com o título. A peça não possui protagonista. Espera-se a volta de Agamenon, chefe das tropas argivas que foram resgatar Helena de Tróia. Mas ele fica ausente a peça inteira. Quando chega, mal permanece e retorna assassinado por sua esposa Clitmnestra. Em nossa época, Becket criou **Esperando Godot**, no qual também há espera de alguém que não virá. Com Ésquilo é pior, ele volta e ainda é morto.

Assim como a figura de Agamenon não é o que o drama focaliza também sua morte não é o clímax, o desenlace da tragédia. Como encenar tal apagamento do herói se o que ele faz não importa e o que lhe impingem pouco vale ?

Visível em cena não é o destino do herói, a trama linear de um enredo romanesco. A morte pressentida de Agamenon confunde-se com as inseguranças quanto à sua volta. Ninguém é protagonista de uma libertação emocional - eis cativa a platéia em um palco no qual se intercruzam as expectativas, as incertezas, as dissimulações, as dúvidas, a dinâmica de uma sensibilidade que recupera a indeterminação de sua perspectiva incessantemente.

Domina o palco os que esperam Agamenon. Inicia-se a peça com a fala da sentinela que, por ordens da rainha Clitmnestra, aguarda a volta de Agamenon, vitorioso ou não da guerra de Tróia. Esta cena que abre a peça não é simplesmente um momento da ação dramática, um instante de representação que serve apenas para a economia informativa do drama. Não se trata de preparação para o que mais tarde vai se suceder. A intensidade da figura da sentinela em si mesma se evidencia. O monólogo da sentinela -que se exaspera em diversos sentimentos contraditórios ao mesmo tempo que situa a personagem como autêntica construção verossímil em relação a coesão e a coerência de sua expressão também - indica o caráter ambivalente da relação do personagem consigo mesmo e com os outros personagens bem como da peça mesma. A personagem é metáfora como construção de um imaginário que pontualmente reivindica seu existencialismo convincente ao mesmo tempo que ilumina os outros contextos de cena. Ver a sentinela é sentir o desdobrar-se de uma tensão que só se suporta em seu ritmo desfigurador, ritmo este que arrasta as contradições emocionais para revelar um nexo suspensivo entre o que é e o que pode ser. Abre-se a peça com um servo que, em sua eloqüência, transforma sua cena em imagem-princeps, sentido fundamental do espetáculo. A tragédia já começa intensa, com o peso crível de alguém que em uma madrugada espreita o retorno de seu senhor, como a platéia espera o que vai acontecer no espetáculo.

Logo após, sai a sentinela e entram a rainha Clitmnestra, que permanece calada, e o coro. Vejamos a subdivisão de planos: o palco agora acolhe e expõe duas verdades, dois momentos diferentes que traduzem a ausência do rei vencedor. Entrechocam-se os dois conjuntos cênicos

na dissimulada mudez da rainha e na verborrágica rememoração do coro. A palavra aqui ocupa várias funções. O silêncio de Clitmnestra é vesperal, é anúncio que aponta para o dizer de seus gestos, para um interior que se torna visível e audível, como a animosidade detida em seu impulso. O coro recupera a história da guerra de Tróia ao mesmo tempo que se volta para a mulher calada, perguntado sobre a certeza da vitória de Agamenon. O conflito distante agora impregna a representação e as falas. O que importa não é a guerra de lá mas o conflito de hoje.

O coro é estranha presença para nós. Este conjunto de vozes que falava, cantava e dançava , sendo ora ator ora elemento de cena, é prenhe de uma essência variacional tão disparatada, de uma realidade tão múltipla que não sabemos onde encaixá-lo em nossos padrões de dramaturgia e recepção.

O coro dramático é o meio de ligação desse teatro de homens com o culto primitivo dos deuses. O teatro nasceu da transformação do coro religioso e por conseguinte, da modificação dos cultuantes com seu mito.

No culto a Dioniso, base das festividades dramáticas gregas, o coro de mulheres, em dança circular, descentrada, unindo começo e fim, atualizavam a paixão de Dioniso, o deus duas vezes nascido, originado de um deus e de uma mortal, mas que morria em sua própria festividade. Assumindo o paradoxo de seu culto, Dioniso exigia não só oferenda mas participação. Arrastando o homem para o horror de seu culto (Otto) no qual a despersonalização e o transe coral apontavam para uma experiência de ultrapassagem de limites. Assim era Dioniso.

O coro visava traduzir em seus movimentos essa dimensão dilacerante. O coro não era apenas coro: era a imagem da vida e da morte de seu deus, imagem palpável e visível de uma crença. Dançava a alegria e a tristeza da festa do deus e seu assassinato ritual.

Desta maneira o coro tem um função expressiva que interpreta um evento e o configura imageticamente. As personagens vieram do coro, de debate com eles. A plasticidade coral substancia a matéria personativa; a personagem é a confirmação da pluralidade que o fundamenta.

Por isso a dificuldade de se exigir verossimilhança do coro. Sua natureza é ficcional insuflando ficcionalidade ao que se representa. O hiperbólico de seu estatuto o confina a ser irredutível à explicação mas possível de ser e referendado dentro de uma intenção configurativa.

Interrompendo o memória heróica de Tróia e preludiando o debate com Clitmnestra, o coro inicia o Hino a Zeus. Em meio ao passado dos homens e o futuro do herói da raça, intervém um hino que honra um deus. Neste hino, recupera-se, em confronto com a memória lendária, a memória mítica , ao se refazer o percurso de Zeus. O abrupto corte que se instaura na peça - sendo, antes de tudo, uma interrupção dentro de um relato - só realça a descontinuidade do que se vê em palco. Ainda mais notório a sensação de descontinuidade em razão do caráter metapoético desse entrecho lírico no qual se afirma a lei do dramático na fórmula *Pathey mathos*. Aqui se enuncia o decreto de Zeus que é a sabedoria que homens devem acatar. As traduções veiculam o estereotipado da tradição, cristalizando a dimensão apassivadora que o filtro cristão delegou ao dramático. Fundem-se aqui as figuras do Dioniso em sua morte e da paixão do Cristo. A sabedoria tornada resignação retoma como divisa em “o saber pelo sofrer”.

Note-se a importância de **Agamenon** como metalinguagem da tragédia ao possuir em si o lema que virou emblema do dramático. Encena-se no teatro um entendimento da vida que mostra nossa finitude como interpretante da existência. Mas este interpretante pode ser subjetivado. Pode-se transformar a finitude em miséria, possibilidade em despontenciação. Por sermos pouco, temos um destino traçado neste vale de lágrimas que é a vida. Este é nosso enredo.

Contudo, o filtro cristão operacionalizado nesta tradução traidora choca-se contra os fatos da arte e contra os feitos da língua. *Pathey mathos* significa o saber pelo sentir, no qual o direcionamento desse sentir é um pensar que interpreta a si no horizonte mesmo da sensibilidade que o impulsiona. Sentir não é direcionamento prévio à sua negação. Inaugura-se com a negatividade do dramático a longa história conhecida da supressão da componente sensível frente ao poderio do inteligível como forma e experiência de conhecimento. Relendo **Agamenon**

vemos que outra tradição que não a da traição se realiza. O decreto de Zeus condena o homem a compreender positivamente seus limites. Isso evita que use a explicação o saber pelo sofrer como cararacterização irracional do herói como criatura a ser punida. AO invés de punição de enredo sentimentalizado, o herói concretiza o paradoxal destino de Dioniso, o complexo movimento rumo ao mito como interpretação da condição humana.

Debatem coro e Clitmenstra. Não há diálogo e o diálogo é o meio construção e expressão do evento cênico. A experiência da palavra é o de inclusão dos diferidos, dos disparates, das posições em conflito de modo a não haver resolução no embate. Por isso a ambivalência das falas. As pessoas dialogam mas cada um ultrapassa no seu dito o contexto de fala e sua situação personativa. Tínhamos uma sentinela que não vigia, um coro de velhos cidadãos que descrê e uma esposa que quer o poder do esposo. As palavras e os atos não se coordenam em sua finalidade mesma. Muitos acusaram Ésquilo de escrever embriagado visto a ausência de uma identificação estável no caráter e na expressão dos agentes cênicos que criava.

Tudo se encaminha para uma anti-ação baseada em anti-climax que vai organizando o espetáculo. assim como Agamenon não chega, nada acontece. Não há ação em cena. Primeiro, todo o enredo já era conhecido. As pessoas iam assistir peças das quais já sabiam os fatos, contados que foram por Homero. Os atores mesmo eram mascarados, calçando botas que dificultavam movimentos. O que acontecia era somente a palavra seja cantada, proferida ou silenciosamente administrada. Na raiz do dramático não se encontra a ação, mas uma experiência com a palavra, com o ato de dizer que não se reduz ao nomear. Temos aqui a palavra-cena.

E quem chega, o que vem de longe é o um outro servo, o arauto. Note-se a estratégia de Ésquilo. A certeza da ida é superior a do retorno. Fala-se mais do passado lendário que da figura-guia, o rei vencedor. Quem volta é um servo que se preocupa mais em contar suas tristezas na guerra que render homenagens a seu senhor. Agamenon aqui é mero detalhe. O mesmo ritmo de inquietude e não inteireza é mantido. Alterando-se o modo de ver as coisas, Agamenon que surge aos poucos em cada um dos personagens em palco como se cada um desdes fosse divisões prismáticas da idéia-Agamenon. Há vários Agamenon encenados.

Desta maneira, pode o público compreender a natureza mesma de uma personagem, seu estatuto diverso em relação a realidade habitual. Como seres de ficção visivelmente apresentados, eles pendem para à extinção de seu poder evocador em virtude de sua exposição O drama do teatro começa aqui pois ao fazer ver tende a tornar indistintas a arte e a vida, a ficção e a realidade. Mas ao utilizar o visível para fazer ver o, dramático pode atingir esse mesmo real, utilizar do que se vê para atingir o que não se vê.

Enfim, o que se representa é mais do que se apresenta. Uma intencionalidade artística faz emergir em cada personagem um ritmo lógico de sua contradição outro palco surja diante do olhos, a cena mesma na qual a realidade do imaginário nos habilita a tornar mais complexas nossas concepções e ilusões de realidade. A imaginação dramática, pois agencia nossa finitude por meio de orientando um prévio, o que temos para uma novo vínculo.

Na verdade todos os personagens de **Agamenon** distende uma matriz dramática que corrige a imediata visualidade de sua aparição. Para confirmar isso, o próprio Agamenon entra em cena e é saudado por um discurso sem homenagem, sem glórias. É recepcionado sem o envoltório da especialidade de sua realeza.

É preciso não confundir os atos de suspensão que são utilizados na peça com o suspense normal dos enredos narrativos. De nada adianta aplicar a uma obra teatral teoria narrativa. O que determina é a construção de uma representação através da qual interagem palco e platéia, na simultaneidade da presença de ambos. O objetivo do dramaturgo em sintonizar o que é posto em cena com um virtual imaginário do público. No teatro há uma comunhão de imaginários construídos. A suspensão não é suspense, mas salvaguarda da fatal descontinuidade que acolhe pontos de indeterminação fundamentais para o acontecer do espetáculo.

Entra Agamenon e logo sai. Segue-se a alteração completa da peça, com a dominância da figura de Cassandra, a profetisa-concubina de Agamenon. Opera-se uma radical descontinuidade na peça. Todos esperam o rei, e uma escrava domina a cena, mostrando sua angústia quantos às

futuras mortes, interpretando os eventos passados e prestes a acontecer, até mesmo a sua própria morte. Cassandra complementa a figura ausente e próxima de Agamenon. Sua agonia e sua loucura, recuperando a morte mesma do general argivo. Não se mostra a dor mas ela é emitida pela garganta de outrem. Cassandra sofre a sua própria dor e a do outro. Quanto se é para representar ações, temos sensibilidade, quando se deve apresentar sensibilidade temos ação da palavra. E Agamenon continua sendo ninguém.

É preciso não confundir a paixão de Cassandra em suas falas e gritos estrepitosos com a emoção propriamente dita do desfalecimento, como se cumprisse o mal traduzido decreto de Zeus. Aqui estamos no teatro. Tudo é excessivo e não exagerado, para demarcar os cortes e os realce. A dor aqui é imaginária, uma dor que se expõe porque se impõe neste excesso. Todos os atos são excessivos, ultrapassando a si mesmos, em uma tensão que os devora. O lamento é alegria são ficções e não moralizações da vida. A imagem fala mais alto que a sentença.

E em meio à loucura profética de Cassandra são escutados os gritos de morte de Agamenon. Não se vêem nem os golpes nem o corpo assassinado. Apenas a voz rasga o espaço aberto de expectativas. Este poderia ser o fim da peça, mas ela se alonga entre a entrada de Clitmnestra e de Egisto, o novo casal do reino, que louva a mortífera vitória na luta pelo poder do palácio real de Argos.

Estes gritos soturnos são recuperados pelo coro que se subdivide em um debate entre si, no qual seus integrantes denunciam as mais várias opiniões sobre ocorrido, suspendendo a eclosão da morte de Agamenon.

Assim, por meio deste efetio cênico da subdivisão dos doze elementos do coro em pontos de vista em contradição, revela-se dramaticamente a técnica-base de multiperspectivação dos eventos utilizadas como mediação configuradora da verdade nesta peça. Não se confundir com o relativismo dogmático. A multiperspectivação cênica indetermina o que dramatiza para apontar para outra verdade que exurge por entre os cadáveres desse sentido que o desenrolar do espetáculo vai trazendo. **Agamenon** é ninguém, é a morte, é a imagem do Dioniso. A peça é a conjugação do destino do herói com a morte do deus. Eis a estrutura sacrificial de **Agamenon**.

Agamenon é um teatro que recupera o fundo mítico da cultura grega, incorporando-o no ambiente da *polis* para demonstrar que a experiência da modernidade grega, que toda a prática política e filosófica helênica, não é o trajeto do mito ao logos- eis o logro do logos. A cidade existe para reinterpretar suas crenças. A cultura grega vem de seus cultos, e o teatro dramatiza a mediação por meio da qual os contrários não perdem sua potência mas se encontram. Entre a religião milenar e o jovem paidéia racional, o dramático nasce como forma de conhecimento que continua o discurso da imanência finita e fatal que define o homens fazendo interagir essa contingência à transcendência transfiguradora que é a ficção humana de liberdade. Novamente a arte é a cifra de uma totalidade não totalitária.

Em função disso contamos e não contamos a peça. Realçando que não importa o que aconteceu, mas sim como aconteceu.

Daí vejamos com mais acuidade a natureza mesma do dramático.

No senso comum o trágico é um acontecimento, e ainda um acontecimento negativado. De frente para tensões que desenrolam, os espectadores, na projeção que comunga do representado, afirmam ter assistido cenas dramáticas. No meio da rua, o atropelamento que suprime uma vida é adjetivado de trágico. A próprio vocábulo drama significa ação.

Suspeitou Aristóteles essa insuspeitada verdade quando afirmou ser a essência da tragédia o enredo, a trama, a disposição dos eventos, em sua **Poética.** A imitação das ações caracterizaria o influxo cênico. Dessa forma, senso comum e abalizada autoridade filosófica se complementariam na concordância de se analisar a arte dramática sob o signo do factível.

Mas o equívoco da letra falou-nos de uma verdade que repudia tais afirmações, fazendo-me voltar para a correlação da estática e do teatro. Do estático simplesmente não quis pensar que apontasse para ausência de movimento. E do teatro não quis me concentrar apenas no sucesso e

na sucessão do atos representados.

Num palco temos uma pluralidade de elementos dispostos em sua interrelação. Nada é gratuito; tudo assume uma função que se revela no intercâmbio desse entrelaçamento.

A pluralidade de elementos já se inicia materialmente pois cores, sons, palavra, objetos, gêneros artísticos se combinam e o teatro passa existir como presença e exibição desse mundo que se constrói frente ao público.

Incrementando-se a percepção estética do fenômeno teatral vê-se que essa marca de heterogeneidade apresentada difunde a própria representação. Distende-se e dimensiona-se o palco no interrelacionamento do múltiplo que se desdobra e se efetiva por realizar esse modo de ser. Ao invés da horizontalidade distributiva dos materiais, temos a coocorrência dos mesmos. Justapõem-se os vários elementos no espaço e no tempo de sua duração que é a de um surgir por entre as partes sem que se quebre a heterogeneidade e mútua implicação. Ou seja, o eixo dramático é o de uma verticalização que objetiva a integração de vários planos concomitantes e coagentes.

Com isso, o palco sempre está vazio, apesar de tomado pelos homens e pelas coisas. Sempre está disponível para uma possibilidade de diversificação pois o que se representa é o mais do que se apresenta. Arte que traz tudo à imediata presença, o teatro não se reduz aos elementos propositados. O que aparece é mais do que parece. Há o intercâmbio interativo dos ausentes e dos presentes. A visualidade do que se vê é purgada na sua raiz pois sempre se aponta para uma outra coisa. O que surge em palco traz em si a precariedade de sua aparição ao não anunciar a totalidade de sua verdade e de seu sentido. Cada elemento diz mais que seu próprio aparecer pois só está lá porque outros não estão imediatamente. Nãos e trata da vitória da aparênciam as de sua derrocada.

Exemplificando tais assertivas, retome-se **Agamenon**. O personagem, relembrando, que dá o título à peça, **Agamenon**, modelo de protagonista e herói, é esperado, após a conquista de Tróia. Chega ele no meio da peça, mal fica, desaparece de cena e volta assassinado. Título e texto entram em desacordo. A peça **Agamenon** não é sobre Agamenon. A louvação dos atos heróicos não será o objetivo precípuo da peça. A trajetória do pretenso protagonista se confunde com uma curva descendente que termina antes de seu final: mal começa, nem bem acaba.

Inicia-se a peça pela vertiginosa fala da sentinela que de tanto olhar os céus, esperando a volta de seu senhor, encontra-se fora de si eXtaticamente à sua expectativa e dela vivendo. Nada acontece, senão as palavras, um logos que traduz seu *pathos*, uma linguagem que procura traduzir e expressar o que acontece antes das coisas se realizarem.

Vamos nos concentrar mais nessa cena como compreensão do dramático em ação na peça inteira. No momento de sua fala, surgem, no sentinela, impulsos retrospectivos e prospectivos que convergem para uma atualidade plural. Não mais importa o objeto do desejo nem a causa da expectativa. Outro campo de referência se arquiteta com esse sentir-pensar. De tanto olhar para o céu querendo ver o que não se poderia ver, transmuta-se o olhar em imaginário, no qual um mundo aflora e o sonhador torna-se vidente. A sentinela vigia o retorno dos que voltarão mas quem chega são a imagens. Perfaz-se, no mínimo instante e no exíguo espaço de um servo em seu posto num terraço elevado, a cosmoagonia de um olhar que torna visível o invisível, que concretiza os pressentimentos.

Todo o encaminhamento da disposição anímica da sentinela revolui sobre seu próprio eixo. Falando de si e de suas expectativas frente a um céu que olha, transmuta-se ele mesmo em palco de sua exasperação, ultrapassando sua instância imediata para, pela complexidade da sensibilidade expressa, converter-se em uma fenomenologia da própria espera.

O que se representa é a disponibilidade sensível para um outro fazendo-se concreta. A concretização da disposição da sensibilidade se faz por meio da palavra-cena que se configura não como repositório de informações mas como imagem que capta as movimentações de ânimo pelas quais a sentinela se avoluma como figuração do irrepresentável --- o querer, o desejo. Cifrar o que não fala, dar verbo ao que se sente é tornar compreensível e expressável a linguagem do sensível.

Recortando sua fala em dois momentos complementares, de modo inesperado surge ao longe uma luz que frágil, inicialmente, cresce de dentro da madrugada tingida pelo prenúncio do nascer do sol. Ao sol oculto da primeira parte da cena corresponde o desocultar progressivo da luz da segunda, no ritmo oscilatório de variações do espectro emocional da sentinela. Entre a tristeza e a alegria do que o evento futuro poderá trazer, misturam-se trevas e luzes.

As imagens do entrelaçamento do claro e do escuro e a representação da variabilidade de ânimo da sentinela conjugam-se na construção de um contexto cênico que aponta para sua irresolução. A motivação da cena não é exibir a coesão e a coerência de um circuito causal de ação, no qual os elementos estão dispostos para o realce de determinada teleologia finalística. Há a disparidade entre o sentido e a função do representado. Tudo está excêntrico, não se reduzindo à prévia orientação de sua materialidade que consignaria atos conexos aos ditames de sua condução formal. A sentinela não vigia, é mais um arauto que exercício de vigilância. Qualquer exército inimigo tomaria a cidade que ela vela.

A fala da personagem nos expõe alguém que se anula como agente de um enredo para se tornar imagem-cênica de um *pathos*. Ocorre a ultrapassagem da palavra como obstáculo representacional, ou seja, rompe-se com a normal consideração da linguagem como veiculação de dados sobre o acontecido ao invés de dramatização mesma do acontecer. A palavra teatral é ela mesma palco no qual a estreito atrelamento entre verbo e referente é ultrapassado em prol de um processo de representação no qual nomear é materializar uma determinação de sentido consoante com a configuração artística que se está produzindo.

Trata-se da experiência de um logos que não se confunde com a transferência de uma cogitação que se desenvolve dentro de uma sistematização conceptual. A fala da sentinela é ela mesma. Entre o seu ser e sua fala não há a intermediação de um categórico. A personagem se funda e se fundamenta nessa ambivalente da noturna luz correlativa da ambígua alternância distensiva de suas tristezas e alegrias. A personagem é linguagem que indica o atingir de um drama vital. Por isso não é teatro de ninguém pois o é de todos. A concreção verbal num tempo e num espaço de uma disposição anímica é mais que metalinguagem da emoção ou exasperação: é acesso mesmo à originária revelação do modo de ser da existência humana.

Entregue ao pleno devir tornado presença no corpo trágico da personagem que debate-se numa anterioridade atual, a existência demonstra-se como inexaurível e irresistível. Nessa indistinção de passado, presente e futuro aprende-se pelo sentir e pelo devolver o mundo sentido através das imagens que ele contém e que detém a personagem no ímpeto e no limite de seu horizonte. Nada.

Essa situação originária da existência, na qual as falas e os atos apresentam algo que não se vê e que só se conhece pelo sentir, na radicalidade de sua importância, consubstancia-se no mito dionisíaco que subsidia o trágico. O drama é a elaboração poética do mito tradicional (Eudoro). O culto e o rito do deus enformam o diagrama e a arquitetônica significante dos dramas. A vida e a morte de Dioniso é o que se apresenta em palco, é o a mais , a excessividade que torna o que aparece numa recusa de sua localidade. A paixão de Dioniso medeia o acontecer do horizonte existencial da arte trágica. E a não localidade é concreta emergência da mediação.

Por isso deve morrer o herói, assumindo, por ter compreendido, a verdade dionisíaca da vida. Essa morte é uma outra morte, não a negada por nossa tanatofobia, ávida em expulsar o elemento misterioso e desconhecido do mundo, nem aquela cultuada e eufemizada na contemporaneidade do hiperrealismo da mídia e da cultura de massa. O herói deve morrer diante do irrecusável e inadiável encontro com a finitude da existência que é apreendida e conquistada numa intensa e diversificada agonia na qual ele sabe que vai morrer e, no entanto, caminha para o terrível termo, vendo e sentido com outros olhos e outro corpo que lhe surgem em sua iniciação propiciada por tamanha radicalidade de experiência.

E o que mais importa dessa morte são as mortes, as transformações que surgem nesse percurso. Antes do fim, na agonia que se incrusta e se engasta na alma, padece o herói, vive a fatal vida de seu deus.

Entre o assujeitamento à pólis, cativa de sua liberdade vigiada e filosoficamente meditada

e a perda do autodomínio no fascínio arrebatador e já posto em discussão dos cultos, para o grego efetivou-se a terceira via que o teatro produz. Há dois mil e quinhentos anos a palavra-cena irrompeu e desde lá nos apela. Daí a atualidade de **Agamenon**.

A realidade mais próxima também é trágica.

Sendo o trágico a dimensão dramática da distância, representação da impossível distância de ser ultrapassada, **Os persas** ,de Ésquilo, surge, desde já, como problema e desafio à razão construtiva que advogamos para a tragédia.

Apresentada em público no ano de 472 a.C., sete anos após da vitória grega em Salamina, a peça tira deste episódio o referente actancial de sua encenação, diferentemente da dominância do período lendário como matéria a ser transformada em drama. A trama aqui comparece em uma proximidade temporal e em uma familiaridade ordinária que subverteria a prática habitual dos poetas-dramaturgos.

Contudo, a imediata presença novamente é vencida. Há uma série de deslocamentos em vários níveis na construção de **Os persas** que demonstram sua inclusão na tradição que a define e possibilita.

Sempre lembrar e não de deixar de esquecer que é uma peça grega que coloca em cena persas em sua desgraça. Figura-se o outro com os próprios olhos. Mais que louros da vitória, mais que uma festividade belicosa do herói, este mostrar pelos alheios olhos o si-mesmo, reverte para cultura-origem. Os gregos falam dos persas falando de si próprios, apontando para a eminência do destino incerto e conflituoso que está no coração da raça humana. Novamente, temos uma verdade que se espraia em sua diversificação. Não há equilíbrio nem resolução.

Tanto que há uma homologia estrutural entre **Os persas** e **Agamenon**

. Desde a primeira cena. Estamos no domínio da intratextualidade, através da qual, dentro da obra de um autor, encontramos uma série de processos similares que vão orientando a identificação e transformação de sua forma de pensar o dramático.

O prólogo de **Os persas** retoma a fala da sentinela que abre **Agamenon**. Em ambas, uma figura isolada prorrompe em sua fala, dispondo suas expectativas em relação a um senhor ausente, alguém esperado que é presentificado como inquietação, em uma variabilidade de acentos anímicos que transfere a atenção da cena para a concretude emocional da personagem.. Temos a efetivação de um imaginário de espera, no qual as falas são o monitoramento para o campo perceptivo do que se ausentou e retorna em uma moldura onírica visível pelos signos gestuais e pelos registros entonacionais de quem vela. O contexto local da personagem ,que eXtaticamente aguarda e é absolvida nessa operatividade entre os limites do real e da imaginação, é ultrapassado em prol de um palco paralelo que comunga da projeção e participação do público. Este intervalo onírico, este sobre-palco medeia o que vê a platéia e o sentido para o qual o palco aponta. Esta ilusão cênica é feita na ultrapassagem compreensiva das determinações visuais.

Mas, diferentemente de **Agamenon**, aqui Ésquilo conjuga a força da voz que em si mesma converge no vigor de sua intensidade com o relato, com a caracterização dos fatos e dos feitos da guerra.

Contudo, essa diferença é intencional pois recupera o que igualmente fazia o coro logo após a sentinela em **Agamenon**. Pois cria-se uma tensão em a irrealidade real desta afetividade concreta com a realidade real do relato que conta uma história marcada por desvios do referente histórico.

Desse modo, o prólogo do Corifeu é uma fala coral que se desenha não só em emoções contraditórias (a alegria pela volta do rei Xerxes ou mesmo a própria desgraça desse rei), mas seu próprio processo de construção de significado se vê entrecortado por um jogo recursivo de horizontes e discursos .

Começa o Corifeu a partir uma divisão entre os que foram e os que ficaram, duplicação da dualidade que rege a peça inteira - ausência/presença. Inicialmente, o ânimo é positivo: frente ao opulento palácio persa, imagem dos vencedores. Este é também o lugar de onde saíram os valorosos. Em seguida, ao falar do regresso do rei, altera-se a disposição anímica em inquietação que toma conta do Corifeu, inquietação essa que se transmuta em clamor desesperado.

Após se denunciar neste contraste de emoções, segue o Corifeu, agora relatando a partida. Modifica-se o uso da palavra neste ato. Inaugurando-se como irrupção sensível, tradutora do espaço onírico que será comunicado à platéia, aqui diverso uso da palavra é efetuado. Antes, a motivação confessional-cooptativa; depois, o relatório inflexível.

Veja-se que é por meio de uma contínua descontinuidade que o processo imaginativo é articulado. Quem fala vem do nada, comparece como ele mesmo, sem precedentes. De onde veio e para onde irá não importa. Ele é uma personagem-metáfora, compreendido e apreendido somente dentro da estrutura intencional que se configura na peça. As mudanças constantes vão fazendo a coerência e a coesão do que se vê representado. A lógica da pluralidade é o que importa.

A fala inicial do corifeu, figura cênica grega que faz a mediação entre coro e personagem, correlacionando a angústia e a descrição, doa para a platéia o recobrimento sensível de duas realidades temporais que se entrejogam no palco, formando o fluxo de imagens que ora se recebe. A ausência do rei e a partida e chegada das tropas, possibilitam o acesso a uma experiência de encontro de diferentes modalidades temporais. Temos aqui uma concentração espacial e uma distensão das horas que transfere o campo de recepção para este emolduramento fictício demarcador da diferença irreversível entre a realidade do palco e a do curso dos acontecimentos. **Os persas** utilizam-se da História, mas a encaixam entre as molduras ficcionais da representação dramática.

Este fluxo de imagens reverberado pela palavra e pelos gestos do Corifeu em seu anúncio é retomado e diversificado pelo coro em suas subdivisões. Vejamos como isso fica para o espectador. Uma figura individualizada, expressando-se em estilos emocionais diferentes, em uma variedade ainda não completa mas autônoma, dá lugar para um coro que, sendo plural, se individualiza em blocos de gestos, cantos e palavras. “Assim partiu a flor dos guerreiros da terra persa”, finaliza a fala do Corifeu. Em seguida, veremos o coro encenar o que há nesta afirmação.

O coro inicia sua reutilização da fala anterior contextualizando a jornada do exercito dentro de uma geografia fantástica e exageradamente íngreme, acentuando o percurso cósmico da empreitada persa. Após, dignifica a linhagem do rei dos persas, ao propô-la como oriunda dos deuses. Vemos aqui o sem-limites como horizonte-meta as ser concretizado. Esta torrente de homens, que faz os céus e a terra dobrarem frente a seus passos, irresistivelmente arrasta tudo e todos ao encalço de sua valência.

Entretanto, como se pudéssemos esquecer a angústia do corifeu-sentinela, eis que a perturbação se encrosta violentamente no coro, alterando seu percurso dramático até aqui. Ele , divido em duas metades anímicas, que havia elevado tão grandiosamente a presença e a imagem das tropas, agora, do mesmo modo, decai em uma vertigem tão grandiosa como seu aclínio. Vamos nos deter nessa contraposição de planos.

Não se trata de uma lógica binária que racionaliza a distribuição das tensões por meio de um cálculo rígido e formal . Cada elemento acrescentado é diferente e produz um efeito que não é a confirmação de uma seqüência premeditada. Em cada etapa temos o seguir do limite daquele indutor de sensibilidade e o revezamento das etapas vai constituindo a lógica interna do espetáculo. O todo da obra não é anterior ao processo de seu realização. Não estamos trabalhando com uma organicidade bilateral que serva para confirmação de uma unidade de tom, uma unidade de espaço, uma unidade de tempo, uma unidade de caráter e de enredo. Uma

bilateralidade como reforço de um centralismo de perspectiva é modelo actancial para representação dominada por uma causalidade hierarquizadora de uma expressão estética.

A contraposição de acentos anímicos do coro dialoga com a imagem do corifeu, outro elemento coral. O que temos é a diversificação de um ritmo que cria o fluxo de imagens do espetáculo. As contraposições veiculam imagens, o próprio movimento de alteração de motivações contrárias mimetiza o esforço de se preservar um conflito para o público. Este é o contexto onírico dos eventos dramatizados. Tudo o que surge em palco possui o horizonte de ultrapassagem de seu localismo, de seu contexto de cena. O ritmo subverte a seqüência dos acontecimentos, preconizando a disposição sensível como moldura inteligível do que se encena. A platéia vê o imaginário como mediação para a recepção do drama. A intensificação dos contraditórios - que, para um racionalista nato, seria um ingênuo esforço de reforço de expressão - torna-se, pois, matéria e veículo do espetáculo como formam de ultrapassar e corrigir os *déficits* da visualidade. O teatro ocidental nasce como fato de expressão imaginativa, pondo em questão a identificação naturalística do olhar com aquilo que se vê.

Modificando a disposição sensível que o coro atualiza, entra em cena a figura da Rainha. Catalisando a angústia que permeia as premonições quanto à batalha com os gregos, ela duplica as emoções quanto a um desastre próximo por meio de sonhos. Neste ponto, a realidade em palco que já era ínfima, ao se deslocar entre emoções contraditórias, agora mais se desvanece. Estes intercursos oníricos só confirmam a estrutura e a vocação imaginativa de *Os persas*, o predomínio de contextos da vontade de não agir, de não veicular realidades circunscritas à causalidade de ação-reação.

Os dois sonhos da rainha são imagens de cena que nos auxiliam como fatores interpretativos da peça. E como se dará esta interpretação senão como o fazia a própria platéia? Os dois sonhos são construídos da mesma maneira. O primeiro apresenta a imagem de duas mulheres, uma grega e outra persa, de alturas excedentes, que são duas irmãs e brigam. O mesmo sangue proporciona a querela. As duas irmãs-inimigas, Xerxes, o rei que se espera, atrela a um carro, a um jugo que é destruído em sua frente. Xerxes cai desolado junto a Dario, seu pai, o rei que morrera. No segundo sonho, a própria rainha, após sacrifícios aos deuses, avista uma águia sendo devorada, em pleno vôo, por um falcão.

Ambos os sonhos expressam, na excessividade violenta de suas imagens, um conflito no qual não se nomeia o vencedor, mas se redistribui o duelo. Na terra e no céu predomina o espetáculo da contraposição, havendo, na passagem do primeiro sonho para o segundo, uma intensificação.

Os sonhos possuem características que os inserem no gênero oracular, estilo marcado pelas ambigüidades,conteúdos produzidos por uma forma elíptica e sintética. O saber oracular não diz nem nomeia só acena, aponta para a não solução - situação-limite que levou o ávido consulente até o profeta.

A dramatização desse saber oracular, da tradição, contudo, modifica o estatuto de seu gênero. Aqui não há advinhas, principalmente já sabida a sorte dos persas. Transformam-se os sonhos duplos em operadores oníricos que contribuem para a homogeneidade imaginativa que se realiza em palco.

Mais que isso: induzindo o campo perceptivo da platéia, ao retomar em sonho a tensão das contradições do coro, o que o sonho nos conta dialoga com o que se viu e será retomado no que será visto. Aos poucos vai se formando a memória do espetáculo. Os personagens são metáforas que veiculam e diferenciam o fluxo de imagens. Os pesadelos da rainha fazem o público sonhar na contínua tensão da peça. Um personagem-metáfora concretiza o devaneio da platéia. A função-recepção precisa estar determinada na estrutura do drama.

Incrivelmente, após esta cena, segue-se outra na qual a rainha e o corifeu dialogam.. Mas o que é contracenar em uma peça que se expõe como fato imaginativo, ou seja que se revela como intencionalmente construída e disposta em todos os elementos que se colocam diante dos olhos do espectador ? Claro, e agora vemos a lógica do fenômeno que estamos estudando, que não é conversar, trocar palavras. Estamos diante de uma representação artística do diálogo

denominada *esticomitia*. A troca de palavras não é comunicativa, é anticomunicativa, realça a mediação estética que efetiva a peça. Ninguém dialoga em **Os persas**, não há interação verbal. A situação e as falas são totalmente inverossímeis. Caem por terra os mal versados no dialogismo que nem Bakhtin propunou...

Vejamos; a rainha Atossa interrompe a fala do corifeu imediatamente após relatar seu sonho, interrogando-o sobre a pátria dos gregos. Sucedem-se um revezamento de perguntas e repostas quase referenciais que se contrapõe ao estilo patético anterior. Aqui, neste elogio a Atenas, antecipa-se a imagem da vitória grega e do conseqüente desastre persa, ao mesmo tempo que se
encontr***
****
****
****
****
****
**o artístico. Esta concebe a obra de arte como uma unidade orgânica. Ou seja: que o todo, que normalmente é um conceito, prevaleça sobre as partes, que são imagens destacadas de sua coerência onírica. Para o horizonte da codificação teórica, o espectador é um decodificador de conceitos, dos quais as imagens são um aparato, uma roupagem.

O mensageiro surge e não fala - anuncia algo que não nomeia. Eis uma modalidade da linguagem que comprova a utilizam de possibilidades outras das palavras. Este dizer que desdiz não é um mero mecanismo de suspense. Um princípio explicativo de obra se torna também seu fator operativo. Personagens, diálogos, objetos de cena - tudo é comandado pelo fluxo imagético da peça. A fala hesitante da sentinela é gesto que assume a contradição no seio da linguagem. Tanto que o "suspense" não dura muito. Em seguida, o Mensageiro anuncia o fato mais esperado e mais que de **Os persas**: a derrota.

Dessa maneira, as falas comportam-se como a disposição das cenas. Os extremos das situações-limites, em seus opostos e tensões avizinhados estão vertical e horizontalmente coordenados. Ocorre, pois, a generalização de um tema fundamental que é exercitado em todas as direções. Seja na vigília, seja no sonho, seja na alegria , seja na tristeza, *pólemos* é o rei de todas as coisas. Nada existe que não expresse, a seu modo, essa contraposição de limites extremados. Contrariamente às poética normativas, que buscam um fator unitário-unificante de uma obra, em **Os persas** a dualidade e o além dela é constituinte e constituidora da representação e da recepção.

Segue-se ao anúncio da derrota das tropas persas, o hiperbólico da dor, um *kommos* trágico. Sempre em extremos, essa excessiva lamentação é brutalmente interrompida no meio da fala da rainha Atossa que pede por mais detalhes. Tão violenta como a notícia é a alteração da direção do discurso e da emoção. Nesta outra inverosimilhança para os partidários dos padrões de unidade de tom e de emoção, Mensageiro alonga-se em sua cósmica e duradoura imagem-catástrofe do insucesso enquanto a Rainha procura animar a memória deste que conta. Quanto mais o mensageiro narra, enumerando os chefes mortos e o poder da armada grega, mais ainda continua a batalha, agora em palco. Os fumos da ruína não terminaram na derrota. O mais longínquo perfaz-se no mais próximo.

Assim como no sono de Atossa , temos agora uma imagem na fala do mensageiro que exemplifica bem as intenções de Ésquilo, sua construtividade dramática. Como a armada persa foi derrotada ? Não por fatos, mais no *pathos*, na sensibilidade. Em uma madrugada radiante, ouve-se o estrondear de um canto de guerra que repercute na ilha inteira. Esta tremenda voz, como um coro das profundezas, frustra a espera dos persas, que aguardam o inimigo. O pavor toma conta dos persas que fogem e são mortos em sua desabalada carreira.

O inesperado golpe grego, verdadeira estrutura anti-climax dos acontecimentos , frente à desmesurada situação dos persas (ricos, divinos e potentes) não pode ser interpretado como uma

punição à desmesura ou à faticidade do distante destino nivelador dos homens. A imaginação dramática de Ésquilo não se reduz a um conceito normativo. Fiel ao estatuto descontínuo de sua escritura, na qual cada parte guarda sua especificidade e sua tensão próprias, temos um ritmo configurador do espetáculo por meio do qual os avessos dos excessos se convertem na possibilidade mesma de ficção. É sempre em extremos que a ficcionalidade do palco se comunica com a realidade da platéia. A desmesura é fator de interação. O hiperbólico é normalidade que une palco e platéia. Só uma excessividade pode assumir a realidade de sua exposição imaginativa. Como fato de ficção, o excesso dura em sua intensidade e partilha.

Em mais desmesuras se ajuntam às outras. A queda dos persas, que não é vista em palco mais é representada hiperbolicamente pelas falas, pelas palavras dispostas em excessos, completa-se no reino dos mortos com a figura de Dario. Esta é a experiência grega de realidade que a arte dramática interpreta. Nas guerras eles lutam; no esporte disputam; na arte, os concursos; na filosofia, disputam também. Vivendo no horizonte de, estas

Dario, o totem da tribo, que também havia sido derrotado pelos gregos, vigora para s platéia como espírito, como uma sombra. Em seu entre-estado, ele prolonga o drama da vida além de seus limites. Temos aqui uma tática de representação. Frente ao impossível limite de ser ultrapassado, que se cifra na morte, a aparição desta só distende a intensidade do que se encena. A imaginação da morte utilizada reduplica a situação peça , na qual os presentes se vêem sobredeterminados pelos ausentes. Dario é a mais extrema ausência, que só possui um concorrente : o sobrevivente Xerxes, o último a aparecer. Antes de Xerxes, a presença do pai morto indica a correção da visualidade pela atividade imaginativa. Tudo o que se vê e se representa é mediado pela instauração ficcional.

Dario adentra em cena após as libações da rainha, exsurgido das mais profundas profundezas para a terra desabitada e quase deserta. O coro que acompanha as libações concretiza o esforço da morte em fazer-se viva. Dario expressa-se como reprovação ao ímpeto do jovem Xerxes. Apresenta uma reflexão a favor da mesura, contra os excesso. A torrente de desgraças que se abateu sobre os persas deve-se ao desrespeito de Xerxes, ao desconhecimento seu da mortalidade dos homens .

Contudo, em teatro nunca se pode separar o enunciado do contexto de sua enunciação. Um dito ordenador em uma estrutura hiperbólica cria o intervalo e o sentido da caracterização de cada personagem-metáfora que nos chega aos olhos. A dominância de um sentido desse intervalo não pode ser compreendido em termos de exclusividade absoluta. Cada personagem-metáfora diversifica as imagens de base da peça, retomando a lógica estrutural dos acontecimentos. Ou seja, em **Os persas**, e na arte de Ésquilo, a contradição, o *polemos*, o agon , não é situacional, é estrutural. Temos uma ambivalência estrutural que medeia os fatos de representação. O niilismo do pai fornece um aspecto do retorno do filho.

Finalmente as duas partes da peça se reúnem. Se estivéssemos seguindo a monotonia linear de se resolver a recepção da peça pela chegada do prometido, a volta de Xerxes seria o clímax do espetáculo. E mais ainda: vendo que a derrota persa se deve ao ímpeto do jovem Xerxes, a punição do mesmo acarretaria a eliminação da tensão, e, conseqüentemente, a lição moral das imagens. Ou seja: a seriação dos episódios, concatenados pelas ações que apresentam esquematicamente uma ordem que se sobrepõe aos diversos momentos encenados, culminaria no conteúdo válido a ser transmitido. A lógica das ações, em sua forma canônica e harmoniosa, revelaria uma mensagem também canônica e harmoniosa. O controle dos díspares, dos conflitos redundaria em uma realidade purgada de possíveis riscos morais. O espetáculo de *Os persas* seria a cume de uma normalização.

E por que então, em uma representação que objetiva veicular a ordem, temos o desgraçado Xerxes? Justamente como contra-exemplo dessa ordem. A representação não se contamina com o que reverbera. Em sua função idealizante e purificadora, ela já de antemão, a partir do consenso e do bom senso, prescreve o prévio da emoções e dos pensamentos. A arte exerce uma função didática em confirmar a repetição de um modelo de equilíbrio para a sociedade. Sociedade e obra se comportam isomorfos, uniformes, como manda a cartilha da

organicidade.

Contudo, não há clímax em *Os persas*, mas, ao contrário, uma sucessão de anticlimax com anticlimax. Temos uma peça que não termina, que não está sujeita aos limites abstratos de um plano ordenador que elimina as diferenças, o tempo e o espaço imaginativo das diferenças. As personagens da peça são seres ficcionais, sujeitos ao traçado intencional que é a representação artística de uma cultura de .gon

A tentativa de legibilidade da codificação filosófica tem como conseqüência nefasta a indistinção entre os vários fenômenos de sentido de um cultura, eliminando o diferencial imaginativo. Tudo o que é construído deve se ordenar da mesma forma e possuir os mesmos conteúdos. Logo, se o que se representa é o conteúdo válido de uma ação logicamente disposta, o que se vê na arte e o que se vê na vida são a mesma coisa. Este péssimo pressuposto, que fundamenta a maioria das estéticas filosóficas ocidentais, condenam o discurso imaginativo ao desnível valorativo de sua instância específica. Porque causaria impacto ou deslumbre um texto como **Os persas** não recair na culpabilização de Xerxes e, com isso, na condenação do excessso, de uma sabedoria dos limites ?

Estamos em uma encruzilhada. Se toda ambivalência fundante encontrada na disposição da cenas, nos comportamentos e nas emoções encenadas dissolve-se diante de uma fato único, então nossa hipótese interpertativa estará equivocada. Se em todos os instantes da peça observamos a conjunção de contraposições e Xerxes efetiva-se como signo de uma monovalência, então há dois dramas, um falha constitutiva na arte de Ésquilo.

O que está é jogo é a representação do herói, que não há. Não se pode aplicar esquemas narrativos a um percurso dramático. Em **Os persas** não há protagonista. Opera-se um descentramento por meio de perspectivas complementares. Não há uma hierarquização da peça por fator de unidade abstrata. O sujeito da obra é o imaginário constantemente atualizado. Em Ésquilo só acontece a individualização da imagem, e não dos caracteres. Na origem do processo formativo da imaginação teatral, os operadores oníricos demonstram que a especificidade do gênero está em uma confirmar-se como generalidade imaginativa.

Xerxes entra em cena e dramatiza tudo e a si mesmo como uma lamentação fúnebre. Todo seu comportamento e suas falas são rituais, indexando os acontemientos à figuração de sacra instância. Transparece uma descontinuidade mais profunda. A peça não termina - é entrecortada por uma lamentação ritualizada. O *pathos* hieperbolicamente disposto impõe uma recepção sabedora do tipo de religiosidade que se manifesta. O emolduramento mito-poético deste patético final conjuga a realidade de cultuantes e de espectadores. É preciso crer, tanto na arte, como na religião. Os sentidos não são idéias, tornando-se intransitivos, próprios de um experiência que não se traduz em signos de identificação explicativa. Uma reverência às potências desconhecidas, ao que não vemos mas determina os significados de tudo o que é ou existe abarca a cena. Perdedores e indefesos são os homens deste mundo que se abre em nossa frente, sem distinção. A fala cessa e clama, a memória cede à antecedência de ser. Dominam o palco as vozes que consagram o inesperado, a inexaurível potência do que nos acolhe e provoca um saber não conceptual.

Imaginação e finitude aparecem aqui co-jogadas. O limite é positivo, não limitação. A representação da morte e dos divinos na poética de Ésquilo dignifica nossa finitude, mostrando que nela acontece uma excessividade sem nome, a qual só podemos reverenciar e acolher como partícipe de nossa imensidão desconhecida. O limiar do finito chega a ele mesmo, tautologia progressiva na qual transcender é se tornar imanente, imaginar é diversificar os signos de nossa mortalidade. Pela imaginação, posta no hiperbólico de sua atividade este desconhecido-grande-outro ganha em nós corpo e voz, presença e sentido.

Para os gregos que viam gregos fazendo o papel dos persas derrotados, não havia a coroação do sucesso nem o medo da fatalidade. Para eles a guerra não termina com a batalha. A guerra está no centro do mundo, dentro de todos nós, sendo condição da existência mesma. Não se projetavam nos seres teatrais por que sabiam bem o que distinguia o que era a realidade e o que era ficção. A memória da raça é o que importa, referendar os tempos diversos de cada

fenômeno. Entre o Xerxes que se espera e o que chega muita coisa pode acontecer. O futuro do ideal não nos move, nem nos comove, diriam. Há o intervalo...quem vive, sabe disso.

O trajeto da tragédia na realidade de sua expressão em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes

O método comparativo tem sido utilizado com algum sucesso na estética verbal, criando até uma estranha disciplina/prática denominada Literatura comparada. Quanto à tragédia grega, uma extensão dessa prática se encontra no experimento didático de comparar as **Electras** de Sófocles e de Eurípedes com **Coéforas**, de Ésquilo. As três peças apresentam um contexto mitológico semelhante que é diversamente trabalhada pelos autores. Trata-se do reencontro dos irmãos Orestes e Electra e conseqüente vingança contra Clitmenestra e Egisto, após o assassinato de Agamenon.

Transformar este expediente didático em iluminação da tecnologia de imagens efetuada pelos três dramaturgos gregos no afã de fundar a dramaturgia ocidental -eis nosso objetivo. Estamos em busca do que se pode chamar “matrizes dramáticas”, ou seja, recursos de atualização da ilusão cênica. Demonstrando a transhistoricidade dessas matrizes, damos um passo importante para que a tradição da imaginação cênica, da expressão dramática seja compreendida. Diferenciando-se do mito e da épica, o teatro encontra sua especificidade em uma forma de imaginação distinta. Este diferencial será melhor assimilado ao avistarmos três autores às voltas com um mesmo material. Veremos que a disposição do material ganhará preponderância sobre os outros atos cognitivos. Descrevemos aqui processos dominantes que contribuem para oferecer distinções que nos facultam o acesso às variações principais da arte dramática. Estas variações tem nome: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

//////////////////////////////

Em Ésquilo as imagens são mais importantes que as pessoas. Determinado em apresentar a ficcionalidade do teatro, ele orienta os signos da memória cultural através da excedência imaginativa que os veicula. Intencionalmente, encenam-se em palco operadores ficcionais que realçam a mediação imaginativa que dispõe o que se vê. A cena é configurada pelo ritmo de imagens que a fundamenta. Há uma concentração espacial e uma distensão temporal que modificam a experiência sensível da platéia no objetivo de marcar a construtividade do que se representa. Para o espectador, temos a contemporaneidade do que se vê com o que se dramatiza. A ilusão cênica consiste em estender para todo o espetáculo esta cronotopia. A platéia acredita que tudo acontece na medida em que assiste. Fazer ver por meio dos signos visíveis uma coerência que não existe senão no fluxo de imagens proposto imaginativamente - eis o objetivo de Ésquilo.

Isto explica o uso da palavra-cena em **Coéforas**. Abre-se a peça com uma imensa cena (840 vv. dos 1390 do drama inteiro) na qual um ritual de lamentação dos mortos dá lugar a uma preparação de vingança. O palco mesmo está dirigido para posição central do caixão de Agamenon. O finado rei ainda solicita a companhia dos vivos. Sua ausência eloqüente é velada presença. Agamenon em seu caixão, vivo nos ânimos dos mortais, seleciona o tratamento imaginativos de tudo o que fará sentido nesta peça. O morto-vivo difunde a perspectiva de construção e recepção do espetáculo. Nunca se vê sem horizonte e o horizonte de Coéforas está

no meio do palco. A ele todos dirigem reverência e olhares.

Orestes, o filho que estava ausente, retorna e invoca Hermes das profundezas infernais. O deus que transita entre os divinos e os mortais, na verticalidade de sua transviagem, referenda o que se passa em palco. O referente divino articula o *pathos* de cena. Um deus é uma excessividade sensível, é um daimon que registra a direção da afetividade personificada . Para cada momento, um deus novo. A teatralidade do drama só atinge o espectador no hiperbólico de sua atividade. O filho ausente, o deus mensageiro e o pai morto criam os mecanismos de uma presença que ultrapassa a pontualidade de sua aparição. Estar é ser descontínuo.

Mal retorna, Orestes se esconde com seu calado amigo Pílades, diante da chegada de um coro de mulheres escravas de sua dor, as carpideiras que choram nas lamentações e nos rituais pelos mortos. O palco é duplo - o que vê o coro e o que dele se esconde. O palco é duplo de um ser desdobrado(Bachelard)- a multiplicação da cisão, da formatividade (Pareyson) que aos poucos vai efetivando o ritmo da recepção.

O coro prolonga-se na patética concretização da dor que se torna visível pelas palavras destes mascarados. O coro lamenta pelos mortos dos outros, não os seus, ampliando esta distância no incomensurável de sua manifestação. Em extremo de extremos realiza sua tarefa, superando seu contexto de cena, sua função de chorar. Há aqui mais do que emoções furtadas. O coro nos faculta a plasticidade de uma dor tornada angústia, circuito no qual não importa mais as causas do sofrimento, mas sim a conversão do ato em imagem. Contra deuses e contra homens gritando, as vozes das mulheres intensificam uma dor que desconhece a morte como privação última e que só reconhece a finitude como fato que perdura. A blasfêmia e a acusação retiram os impedimentos que perpetuavam a morte como não representável.

Entra Electra. Em seu diálogo com o Corifeu (esticomitia), o pai assassinado é um olvido. O que menos importa é contexto ritual das libações. Choca-se o espectador com este desrespeito dramatizado. Electra singulariza a tensão que sua presença representa. Ela individualiza seu nexo com os conflitos. Em Ésquilo as personagens são metáforas orientadas que, ao romperem com seu contexto de cena, contribuem para a coesão imagética que constrói o espetáculo. Assim os que voltam se escondem, os que lamentam, lamentam por si mesmos, as sentinelas não vigiam, as mães não amam. Electra aponta para o futuro, para o não realizado. Diante do morto, pede para si mesma, divisa vivificar os vivos.

Após Electra invocar também Hermes, sobrepondo-se à figura ausente de seu irmão Orestes, inicia-se um processo de identificação que em suas etapas efetivas aproximam aquela que está em palco e aquele que no palco se encontra oculto. Este jogo de proximidade e distância, recuperando a tensão premente e emergente no correlato jogo de presenças e ausências, projeta o drama para uma instância dramatizada na qual este movimento de configuração mesma dos eventos (situações polares complementares) é o que mais importa. O espectador, que tanto já sabia do relato posto em cena, percebe o ritmo de representação que configura o espetáculo. E manter esta percepção será a tarefa do dramaturgo, a lógica de sua peça.

Pois retirando os olhos deste ritmo de representação o que temos diante de nós ? A conjugação de Electra e de Orestes resta inverossímil, uma ação que não responde à exigências de um mínimo grau de realismo, um caminho que se faz apenas e mal para manter certo suspense insustentável. O realismo que está em questão é uma instância antepredicativa responsável pelo controle dos referentes. É adequação do projeto arquitetônico da obra a um parâmetro teórico prévio.

Mais que os sinais físicos da presença de seu irmão, as mechas de cabelo e as pegadas no chão sobre o túmulo, Orestes mesmo invade a perturbação fictícia da irmã. Frente a frente, dialogam os aparentados na ruína dos átridas. Outra vez nova hesitação. Há uma dificuldade de se vincular a figura presente com a ausente. A hesitação de Electra entre suas imagens e aquele que está diante de seus olhos transmuta-se na verdade essencial deste teatro que em seus pródomos desdenha do visual e converge para onírico. Electra não consegue adequar o imediata sem a mediação do que medita suas expectativas. Defrontam-se duas realidades que se excluem,

que mais tarde o tempo da imagem integrará. Electra só acredita no que se comprova verdadeiro pela memória , por este futuro do passado que a projeta para além de libações para os que deixaram e nem tanto de existir. Em seus olhos, o público confronta sua realidade, a tradição, com a intervenção nesta operada por Ésquilo. Hoje, quando se precisa ver para crer, a hesitação de Electra passa despercebida.

E quando os irmãos se encontram e se reconhecem ? No exato tempo e no inadiável momento quando a irmã vê o manto por ela bordado por, as cenas de caça intermedeando o encontro do ocultos e dos presentes.

Um manto e mais um pouco. O envoltório mediador dos acontecimentos é a imagem. Não uma só, no isolacionismo de seu surgir. Mas o evento-imagem, o imaginário constituinte e constituidor das relações de recepção. Pela construtividade do espetáculo, palco e platéia se tornam realidades que interagem. Com as marcações oriundas da obra, o ato de representar e o de contemplar se tornam ativos no ritmo formativo que os considera e encampa. A compreensão do *telos* imaginativo da obra aponta para os gestos expressivos em cena e da partilha por parte da platéia. Compreender e imaginar não são atos antitéticos: um saber *das* e *pelas* imagens no aqui e agora da sua exibição confirma a dramaticidade do conhecimento, uma estrutura cognitiva acoplada a uma estrutura da compreensão. O saber do manto é o da atualidade não verbal de um significado interpretável e configurado.

Altera-se agora o agente personativo condutor dos acontecimentos. A dominância do drama pertence agora a Orestes que, desocultado, expõe-se em uma obsessiva via contra sua mãe. Para cumprir sua destinação, a gesta para a qual remeteu sua vida, a lamentação fúnebre é reorientada para o canto de vingança. Para tanto, desafia Zeus, o deus dos deuses, demonstrando o ser humano como a condição de existência dos mortais; retoma Apolo e seu oráculo, na correspondência fatal entre a urgência da tarefa e a ameaça de não cumpri-la. A esfera dos deuses intrometida nas ações humanas cifra o antigo pacto de conhecimento das fronteiras entre mortais e imortais por meio do qual se reconhecem as fronteiras que separam seus reinos. A impossível distância de ser ultrapassada (morte) é cultuada na reverência aos divinos. Estrategicamente, a alusão aos eternos é a intensificação de um drama que supera suas implicações civis. A família humana se vê diante dos limites de sua faticidade, ao derredor da potência última que as vitima e alimenta. O domínio do saber sobre a morte exalta o predomínio do saber sobre a vida. A situação-limite de **Coéforas** está na banalização da experiência da morte pela sucessão de assassinatos. Se uma morte se paga com outra, a morte vira normalidade e perde seu excesso incognossível. O deus que tudo pode e o deus que tudo sabe dignificam o fazer humano em dimensionar o que é a morte agora, após sua desmistificação. Orestes não é um herói épico, ele trará a morte mais uma vez , ratificando que encenar a finitude é proclamar a imaginação da morte como possibilidade de uma vivência não fatalista mas trágica. Ainda, mais uma vez e sempre é preciso ser fiel às suas imagens.

Após os divinos, no extremo outro oposto temos os mortos. Seguindo sua preparação para o encontro coma a mãe Clitmenestra, Orestes muda a lamentação em invocação dos mortos. E mais ainda. Vejamos todo o contexto. Nele modifica-se uma experiência tradicional, de um saber e de uma prática de sua comunidade histórica, que validava os nexos interindividuais. E não somente isto : acrescenta-se à modificação um novo uso, a transformação do saber tradicional em impulso individualizado. Esta operação encerra a memória da raça em uma modalidade produtiva que revela sua fundamentação estética, construtiva. Os conteúdos vitais agora possuem o horizonte de sua configuração imaginativa.

Por isso Orestes não só clama para o pai morto como o provoca, fazendo dessa cena o reverso de sua intenção. O que vale é o que está fora do caixão. Orestes profana a morte para molda-la, operacionalizando-a. A finitude ganha sentido ao representar os limites sendo transpostos, o esforço de uma impossibilidade doando a condição de possibilidade para algo. A linguagem da morte é a tremendo impulso humano de dar para ela as formas de sua eloqüência. Morte silente, mas muda jamais. Nestes primeiros passos de nossa imaginação dramática, em Ésquilo, a morte é selvagem, só assimilável como violência, violência tanta e tamanha como o

próprio matar. Em Ésquilo as pessoas matam para fazer acontecer a morte em nosso seio. A provocação de Orestes, a palavra dos vivos que chega aos mortos reverbera em luta. A vingança é o vingar da faticidade, em sua potência de imensidão e alteridade que encanta e faz imaginar, faz-pensar-até-aonde ?

Os cantos fúnebres entoam-se como cantos triunfais. O pai continua morto como o caixão no meio do palco, no centro do mundo e da arte. Cessa a liturgia para que se celebre o *agón* . Para um grego nada existe sem um seu sentido agonal. A agonia mesma doa vida ao moribundo. Os velhos são sábios, o infernos e o mundo olímpico têm a profundidade de uma batalha.

Estranhamente, nesta cultura de lutadores, temos um sonho. Eis outro operador onírico da peça que consagra a motivação imaginativa precípua da arte de Ésquilo. O sonho de Clitmnestra concretiza aquilo que denominamos de princípio de não localidade da imagem. Nesta bizarra situação, um sonho narrado é imagem cênica e aponta, concomitantemente, para a estrutura mesma do ritmo configurador do espetáculo. Clitemenestra tem um terrível sonho no qual está parindo uma víbora. Esta fere os seios da mulher, misturando leite e sangue. Logo em seguida, Orestes interpreta para si mesmo as imagens do sonho da mãe. Para uma recepção apressada do drama, que se decepciona com a complexidade maior e mais simples de um escritor nascido há dois mil e quinhentos anos, a identificação ou as ocorrências de similitudes são o mais importante. Coletar e regurgitar identidades seria a atividade básica de entender uma obra imaginativa.

Nessa pressa, tudo vale quando está em seu lugar e o espaço de validação do que se vê está no complementação dos idênticos que se reencontram . Mas a explicação do sonho de Clitmnestra não resolve a tensão que ele proporciona. O sonho é um construto, dispondo certas imagens na intensidade de sua representação que ultrapassam o lugar de sua aparição e o espaço de sua explicação. Que se explique um sonho, isto pode-se fazer, mas um sonho dentro de uma obra imaginativa é outra coisa. Sonha-se na vida mas sonha-se diferentemente na obra. No sonho noturno, como disse Bachelard não há o sonhador, não um cógito. Em *Coéforas* há o sujeito-imagem do sonho de Clitmnestra o ritmo de representação que constitui o drama. Clitmnestra não sonha somente para Orestes, sonha para o público, sonha para o espetáculo que se dá ao público. Ganhamos uma imagem que individualiza e amplia as tensões representadas, o *agón* interminável posto em cena, uma imagem não local. Não se interpreta uma cena isolada, mas o fluxo imagético da obra

Após o coro das escravas veladoras, responsável pelo tempo necessário para a mudança do espaço da peça, temos a segunda parte da parte de **Coéforas**. Esta divisão em duas partes que a macroestrutura da peça poderia significar, para os mesmo apressados de antes, para os órfãos do conceito, que na primeira se prepara a vingança e que na posterior se concretiza. Seguindo a lógica das ações e não das imagens distribuiriam os momentos de cada parte como funções actanciais que se afirmam em bem caracterizar o modelo narrativo fundamental. Mas aqui não se narra uma história. Antes, mostra-se, e neste mostrar-se-se, efetivam-se as condições imaginativas de sua representação.

Entre as duas partes, mais que isso temos o coro que em sua plasticidade retoma a destinação humana para memória mítica e lendária de sua existência agonal. A luta dos casais é variação fundamental do tema da luta no seio do mundo, de *pólemos* nos guiando. Entra Orestes no palácio e encontra-se diante de sua mãe. Por que não a mata agora ? Por que só a matará quase quatrocentos versos depois ?

Assim sendo, cai por terra a armação arquitetônica das partes da peça baseada em uma lógica da ações. O equívoco se dá na sugestão de uma relação orgânica que as une, ao termos uma idéia que, dividida em duas etapas, cumpre-se totalmente no espetáculo. Mais ainda: novo equívoco ao pressupor que cada parte é uma metade homogênea dessa totalidade presumida, ao guardar uma unidade de ação em todos seus momentos. O final da primeira parte, que nem é final, mas um coro que avança e retrocede em todas as direções, e o início da segunda, o inverossímil não reconhecimento dos parentes e dos inimigos, impede-nos de seguir a unidade actancial freqüentemente utilizada para ler e não para ver uma peça de teatro.

Frente a frente estão Orestes e Clitmnestra e a esperada vingança não se dá. Porque não é o objetivo da peça. Cumprir os desígnios actanciais , resolver as tensões dos caracteres não é atingir o que a peça intenciona. Este encontro/desencontro nada adia, apenas corrige a perspectiva de quem se baseia em conceitos e não em imagens.

Novamente temos Orestes oculto, dissimulado agora como estrangeiro, trazendo as notícias de sua fingida morte em país distante. À sua dissimulação, junta-se nova lateralidade. Toma conta do palco a cena da ama, a lembrar dos desvelos com o pretenso finado Orestes, alongando-se em um interlúdio cômico de detalhes coprológicos...Tudo para que, logo após este arrefecimento do ritmo, morra Egisto sem que se veja a mão que o matou nem o ato mesmo de seu assassinato.

Mais rápido ainda entra questionadora e angustiada Clitmnestra, novamente defrontando-se com Orestes. Ele tem nas mãos um punhal ensangüentado e na boca as palavras mais afiadas que seu punhal. Nesta matemática e impressionante cena nada acontece senão pelas palavras, que são golpes. Cada dito encontra seu sobredito, e no revezamento das palavras, lutam mãe e filho. As justificativas dela soçobram; o desnudamento da maternidade nos seios de um vestido que se rasga e as maldições não fazem declinar o ímpeto de Orestes, ele, que não se cala.

Novamente temos a confirmação do drama estático que preside o rito de representação de **Coéforas**. Os eventos são sempre produzidos e veiculados pela palavra-cena que os constrói. Até na mais fragrante das ações a palavra acompanha e comenta o ato. Mas nunca é discurso. Nos fundamentos da arte dramática ocidental de Ésquilo, falar é agir, é proporcionar o horizonte imaginativo dos atos. A palavra é orientada a assumir a sintaxe dos movimentos, direcionando-os. A palavra-cena é a mímese dos acontecimentos, no sentido de produção de realidade que seu diferença intencionalmente disposta. Falar em Ésquilo não é comunicar: ao contrário, estruturas anticomunicativas montam o espetáculo, trazendo para si o relevo de sua construtividade. O auditório sabe que assiste à mesma história apresentada de forma diferente. E é em busca dessa diferença que as pessoas lotavam os teatros. Trata-se do dramaturgo assumindo o *agón* de sua cultura na dimensão mais originária do homem que é a linguagem modificando-se para se manifestar como possibilidade de expressar o inexpressável, para fazer ver e tonar crível o incrível- os ausentes, o que não está aí.

Abre-se a porta do palácio e vemos os mortos, os que já não fazem sentido. Chegamos ao fim da maldição da casa dos Átridas. Efigênia, Agamenon, Clitmnestra e Egisto mortos - não estamos todos vingados? Ou só acabará a vingança quando o último ser vivo morrer ? Nunca esquecer. Estamos em uma trilogia. Seguindo a lógica narrativa, com os assassinatos de Clitmnestra e Egisto, os problemas estariam resolvidos. Mas **Coéforas** é a segunda peça da trilogia. Falta ainda Eumênides. E mesmo assim **Coéforas** mesma não chegou ao seu término. Um brusco corte se oferece para nós. Enquanto Orestes contava seus mortos, recua horrorizado frente à visão dasEríneas, a plasticidade da morte que não cessa na mitologia grega . Em suas roupas negras e sinuosas, envoltas de serpentes, as Erineas se aproximam. De seus olhos goteja sangue. E o sangue, ao tocar o solo, torna-se nova Erínea. Com esta hiperbólica aparição nas palavras e nos olhos de Orestes interrompe-se a peça. A platéia vê com os olhos de Orestes, sabendo bem que a imagem precede à ação porque a imagem é um ato configurador.

//

Como vimos, a arte dramática de Ésquilo se esforça, por meio de operações de cena bem específicas, realçar sua condição de realidade imaginativa. Quem vê participa desta construtividade que se faz continuamente por momentos descontínuos. Trata-se de desenvolver o que chamamos de ilusão da seqüência.

Contudo, temos um tratamento da pessoa humana e, correlativamente, de todos os aspectos com ela envolvidos, que possui seus limites. A figura humana mesma é um limite para este tipo de representação que se pretende ilusionista. Ésquilo é gramática básica para a

linguagem dramática, sua sintaxe fundamental. Mas sua perspectiva impede que se represente a singularidade da vida humana em sua experiência de fins e não só de meios. Ou seja : em Ésquilo temos representados os meios pelos quais nossa faticidade se inscreve como sentido e expressão. Temos aqui o *como* de nosso ser . A infra-estrutura personativa-imagética encena os horizontes de nossa compreensão, o modo como produzimos e veiculamos saberes. A imaginação, que instaura o futuro do passado e a antecipação do que não há, determina um tipo de existencialismo que doa uma sobrevida que não se confina aos sistemas contigenciais sempre utilizados para explicar o homem. A faticidade na experiência transtemporal e trágica de uma situação que não se esvazia ao acontecer doa a complexidade fenomênica de nosso ser como saber e como onirismo. Que a tragédia seja um obra de imaginação que retoma o entendimento de nossos limites , isso já sabemos . A partir de Sófocles e de Eurípedes o *como* dará seu lugar aos *porquês*. Aprimorando mais a razão construtiva da obra, o que se representada será a própria representação.

Pois foi o esforço de torna-se imaginação que arremeteu o teatro a seu espaço de significação. Tínhamos processões corais festivais e fúnebres em torno de Dioniso. O canto orgiástico e a lamentação pelos mortos eram comandas pela dança dos cultuantes. Esta dança encena a vida e a morte de seu deus. Mas para seu *mithos* ser assimilado, de nada adiantam as palavras , a reverência sem a total entrega. Não adianta rezar sem concretizar em sua vida a paixão dionisíaca.

Foi quando este coro modificou seu estatuto ritual que pode nascer nosso teatro. Podemos dizer que uma teoria do coro nos dará a fenomenologia do dramático. Eis um fato muito simples mas que nos rendeu uma tremenda potência expressiva. O ritual do coro era acompanhado pelo seu público que, participando, não distinguia as fronteiras entre o sagrado e o profano. Sacralizar o mundo, pelo menos em alguns instantes especiais, era a função da festividade. Mas, em um certo momento, a dinâmica coral é interpelado por um logos, por uma palavra que interpreta os acontecimentos. Alguém questiona o que é feito e as perguntas ultrapassam a dimensão distributiva/reprodutiva do que se faz. A pergunta é um operador hermenêutico, ou seja, um ato compreensivo que traduz um código religioso para um código outro que mais tarde se desenvolverá como estético. Este perguntador/respondedor (hipócrates) que diante de si tem imagens, faz as vezes de espectador e de persongem, simula os papéis reversíveis que o que se representa e o que se é. Individualiza uma tensão e um sentido já impressos no ritual mas que fundiam na procissão. Trazer uma diferença, um limite constitutivo ao que se partipa e se aprende - eis a conseqüência do perguntador/respondedor, que dá origem ao personagem. A individualização do coro cria o personagem. Todo personagem guarda seus antecedentes de coro, de plasticidade que interrelaciona as diversas correspondências sensíveis entre nossas possibilidades de construir sentido.

Ésquilo pertence a esta primeira etapa, quando dois personagens e o coro (ver como no coro há o potencial de personagem e como o segundo personagem retoma a tensão entre o primeiro personagem e o coro) atravessam a cena. O debate entre coro e personagem, que já estava na estrutura bipartida do mito dionisíaco (vida e morte) e em sua dança circular ganha sua expressão estética ao generalizar este *pólemos* como estrutura em todos os níveis da representação. Daí nasce o nosso teatro. Aqui o estético é a concretização intencional de um princípio de composição que, em nosso caso, é opositivo complementar, contrariamente à unidade orgânica que Aristóteles objetivava. Daí as tensões palco/platéia, realidade /ficção, personagem/indivíduo, memória mítica e lendária/memória do espetáculo. O trajeto da expressão dramática assumirá esta individualização resultante da hesitação diante do sagrado, traduzindo-as em três formas artísticas exemplares. A linguagem das imagens dará novas respostas às novas realidades culturais. E o futuro da expressão imaginativa encontra aqui suas matrizes dramáticas.

//

Tudo é novo em Eurípedes. Para além da estrutura rígida da distribuição dos papéis/posições do coro e dos personagens, observamos um afrouxamento das partes que seguem sua autonomia relativa, ao invés de oferecerem uma relação de interdependência. É o que se pode notar logo na abertura de **Electra**. Estamos diante de um prólogo remissivo que, predominantemente narrativo, pontua para o espectador a trama dos eventos.

Esta marca episódica altera sensivelmente a relação entre palco e platéia. A memória do espetáculo não se constrói mais por meio da dinâmica entre a descontinuidade baseada em sua inconclusibilidade. O movimento de sobreposições, que cria o ritmo de ausências e presenças, é substituído, progressivamente, por uma linearidade que em cena, no momento mesmo de representação, encontra os apoios para seu entendimento. Ou seja: o presente de cena é muito mais reforçado, mais ainda do que veremos em Sófocles. A recepção se aplica mais em conectar o que vê pelo que percebe como reconhecimento, arrefecendo a aplicação do que se vê para a historicidade mais dilatada da comunidade.

Outro nível de aproximação entre palco e platéia observa-se nesta peça. Quem realiza o prólogo é um colono que permanece na peça como figura periférica. Contribui apenas para apresentar a desmitologização do teatro operada por Eurípedes. Ésquilo transforma o material mítico em material dramatizado, criando uma perspectiva teatral dos acontecimentos. Por meio da palavra e da imaginação, doa um logos para o arcabouço ritual, sem contudo, modificar a valorização positiva deste material da tradição. Eurípedes modifica o material mítico a partir dele mesmo, indiferenciando os tempos, em prol de uma atualidade proposta como centro de referência e expectativa.

Tal atitude prepara a alegorização da imagem, prática habitual de se conferir a um produto artístico conteúdo prévio, não presente no processo produtivo da obra. Esta racionalização do fazer artístico demonstra o privilégio do espetáculo, da maquinaria de relações representadas como formas de manifestação de uma idéia-motivo. Por isso abundam repetições não enfáticas como maneira de assegurar um reforço de expressão para o que não solicita mais forças das estratégias imaginativas. Estão próximos da palavra-cena se converter em discurso, em desocultação do que a lógica episódica já havia deixado claro. Intencionalmente, busca eliminar qualquer dificuldade de compreensão, uma mediania distributiva que retribui a crença de aquilo que se vê é a realidade do que se comunica.

Um colono conta tudo. E Electra muito mais. Ela denuncia-se como a pobre e abandonada Electra, na individualidade concreta de uma solidão sem solidariedade, extinguindo-se à espera de seu irmão. A desolação de Electra é trabalhada de tal forma a tornar inteligíveis suas emoções ao ponto de se chegar à reflexibilidade do evento no qual ela fala de si para si mesma, representa para si um teatro de sua subjetividade. A recursividade de suas queixas e de seu desamparo tomam vida própria, não como contraste a algo ausente, mas apenas e somente só como eliminação de qualquer contradição que empane a visão orientada para ver uma mulher só, de cabelos desgrenhados, vestidos rasgados. Electra é a disposição visível de uma dor literal, no extremos de suas queixas e no limite de quando a pessoa no palco e a pessoa fora dele não mais se distinguem.

Logo mais, vemos a conhecida cena do reencontro dos irmãos. Novamente há um retardamento, como já vimos em Ésquilo. Entretanto, as similitudes são idênticas para quem lê a peça e não a imagina. A descontinuidade e o pausar em Ésquilo contribuem para a efetivação das relações espaço-temporais da imagem, enquanto que aqui sobrecarrega-se o presente de cena com os traços mesmos de quem está em palco. As pessoas conversam e não se transformam modalidades oníricas do drama. Ao invés da *esticomitia*, temos um diálogo ocasional, verossímil às circunstâncias do que se encena.

Neste diálogo ainda vemos o porquê do colono e o porquê da conversa. Como reconhecer a nobreza, sendo nobres a irmã que ficou e está desmerecida, e o irmão que ainda não foi identificado ? O colono é a resposta. Tendo respeitado a virgindade de Electra, ao recebê-la em sua casa, ele tem a mortal justeza de seu caráter, de sua empírica realidade. Algo que todos

podem ter e Eurípedes deseja que todos almejem - o bom senso, que não é necessário encontrar nem nos rituais nem na mendicância aos poderosos corruptos está ao alcance de qualquer um . Qualquer um pode entender isso. Qualquer um pode e precisa entender o que Eurípedes encena. Tudo se torna comum.

E como Electra reconhece que seu irmão é seu irmão ? Por uma cicatriz que é revelada por um ancião. A prova visível e fática, impossível de ser obra de deuses ou mistificações, a cicatriz tão inteligível como a vida de um colono, devolve Orestes para sua irmã. Ela pode saber que Orestes voltou, reforçada pela figura de um Ancião que tal e qual o colono, funciona como pontos de determinação e não de indeterminação dos sentidos da peça.

Nunca esquecer que estamos diante de um ritual de lamentação aos mortos. Em nenhum momentos senão episodicamente, ao fim dessa cena, ocorrem referências mais transparentes ao contexto ritual no qual estão inseridos os personagens. Em Ésquilo, este intervalo entre o ato ritual e o contexto/ *pathos* dos personagens difunde o ritmo de representação de sua arte, concretizado nas técnicas que vimos anteriormente. Em Eurípedes não há intervalo, mas hierarquização, uma postergação do mítico e do tradicional como formas de entendimento. Substitui-se o intervalo, que sempre é signo de uma contemporaneidade que não se resolve, por um silêncio. Pelas formas da razão, o inexplicável não pode emergir.

Entre este reencontro, no qual decidem-se as sorte de Clitmnestra e de Egisto, vemos o coro, figura dramática mais próxima do mito, pôr em questão a crença dos humanos na realidade sagrada. O coro caracteriza os relatos da tradição, que associam o fazer dos deuses com o acontecer dos mortais, como fábulas, como realidade que por si mesma não se legitima. A imaginação mítica encontra aqui sua desvaloriazação e diagnóstico. Temos o extremo da última etapa deste longo processo de racionalização da cultura que ao traduzir os signos da sensibilidade religiosa em signos inteligíveis do discurso, individualizam os traços os quais comungavam as esferas dos mortais e dos imortais, identificando constantes e padrões tipicamente da dimensão do pensamento. Aqui pensar é igual a ser; logo a distância impossível de ser percorrida entre as esferas dos deuses e dos homens desfaz-se, rumando a comunidade para uma homogeneidade de suas práticas produtoras de sentido. Se em Ésquilo temos uma hesitação diante do sagrado, que se valoriza como impossibilidade, agora em Eurípedes o misterioso se converte em fábula, em mentira controlada e denunciada pelos indivíduos.

Abruptamente cala-se este coro didático e desmitologizador. Chega um mensageiro e conta o assassinato de Egisto por Orestes. Novamente, a técnica do relato como substituição da visualidade dos acontecimentos é utilizada. Porém, novamente a interpretação não pode se equivocar pensando que técnicas iguais produzem efeitos semelhantes. O relato ganha em visualidade no detalhe do que conta e serve como estratégia cognitiva que procura intervir na última instância humana que o cógito não havia adentrado: a morte. Desmistificar a morte é o natural adendo para quem matou os deuses ao ridicularizá-los. A perda dos níveis de significação, que diversificavam a complexidade do fenômeno humano em sua epopéia de tornar possíveis seus limites, encontra aqui seu irreversível excesso. Matando a morte, ao codificá-la como fato e narrativa, a morte se tornam comum, a finitude se banaliza.

É o que temos no resto da peça. À sabida e esperada morte de Clitmnestra, surge , como um epílogo de um apólogo moral, os dioscuros Castor e Pólux, entidades mitológicas irmãos de Clitmnestra, que nos oferecem um resumo prospectivo (contraresposta ao prólogo remissivo do colono). Aqui se conta o julgamento de Orestes e se anuncia seu desterro. Ao invés de ser julgado pelas eríneas, pela tradição, ele esta sujeito às leis da *pólis*, purgada de sua memória imagética. O discurso dos dioscuros confirma a prepoderância desses novos tempos da modernidade helênica que se expressa pela imagem dos divinos como conceito de normatividade ética. A generalidade plural dos contextos conjuga-se com a generalizada unificação e mediania das experiências. Não seria por isso que o deus dos novos tempos se chamava éter ?

//

Eurípedes leva o teatro a um limite impoderável, convertendo-o até em cômico, como se vê na recepção do público que desconfiava dessa modernidade, e na paródia que Aristófanes encenou . A formal e despudorada passionalidade de seus personagens, a desmitologização, a incursão em temas e realidades não trágicas (trágica é a compreensão artística do limite; e o maior deles é a morte!) introjetaram em cena um ritmo de proximidade que contribuiu para uma indistinção dos fenômenos de sentido. Refaz o caminho pelo qual herdamos a arte dramática, reduzindo uma pluralidade a uma unidade que se mantém em uma aparência diversificada. O experimentalismo de Eurípedes ocasiona ainda a eliminação de uma fatal diferença que mantém a especificidade do teatro: a eliminação do imaginativo pelo discursivo, na qual as fronteiras entre realidade e ficção são abolidas, e o ato criador torna-se puramente estético, rigidez formal. Por isso, seus personagens são o sonho de potências ditatoriais da subjetividade. O devaneio do sujeito é o decurso dos acontecimentos representados. Parece que estamos nos pródomos da cultura neurótica contemporânea...

Mas o experimentalismo de Eurípedes teve um predecessor - Sófocles...

//

Se Eurípedes desconstrói o sagrado, trabalhando com outras realidades que não as rituais, Sófocles também modifica a herança religiosa, mas de outro modo. A dramaturgia de Sófocles propõe autônomas as esferas do divino e do humano que em alguns momentos se interpenetram, não mais como mistério incognossível mas como iluminação das potencialidades do humano. A sagração do mortais- eis o emblema trágico da obra de Sófocles.

O homem já está no mundo e o habita e a condição dessa mundividência será cenicamente construída. Os seus limites de interpretação e a luta por dar sentido à existência são atos complementares.

Em **Electra,** Sófocles cifra este horizonte. Inicia-se a peça pela figura do preceptor que mostra o que deve ser visto. Como as figuras do mensageiro e da sentinela, ele tem uma função relacionada com a estruturação do espetáculo. Diferente do personagem metáfora de Ésquilo e do ator discursivo em Eurípedes, a figura do preceptor abrindo a peça nem fornece o *pathos* de cena nem ataca o entendimento da trama dos fatos - ela forma o campo de visão da personagem, a perspectiva diretora por meio da qual se o âmbito atual do que deve ser visto e o que se destaca e ganha relevo nessa orientação. O preceptor fulgura como limite, como presença insubstituível que marca e demarca o espaço concreto que deve facultar a possibilidade de expressão dos que contracenam. Limitar e presentificar são tarefas que desde o início se entrelaçam.

Desta maneira, o espectador se vê diretamente interpelado pelos acontecimentos que se sucedem em palco, ao invés de contrapor o que se dramatiza com sua memória cultural. Esta mudança de perspectiva modifica todos os elementos de encenação. A lógica imaginativa de Sófocles, que medita o processo-homem como um desvelamento que se dá na atualidade de seu evento, solicita as técnicas necessárias para sua efetivação.

Não estamos no mundo visionário de Ésquilo, no qual frente, à necessidade de traduzir a potência plástica das imagens tradicionais em representação dramática, há o realce da mediação imaginativa própria que opera esta tradução. Desse modo o fluxo de imagens prepondera sobre os elementos que individualizam a densidade de suas tensões. Em Sófocles, a maquinaria ficinal se curva à individualização maior do que se encena, sendo o espetáculo a imagem do que se especifica. O espetáculo é o esforço de se criar esta imagem circunscrita. (nunca esquecer que circunscrever é engendrar).

O preceptor, no contexto do retorno de Orestes e seu reencontro com a irmã, desenvolve sua fala situando o espaço onde estão. De madrugada, de frente para o palácio real de Micenas do qual se podem se avistar, à esquerda, os templos de Apolo e Hera. Nessa concretude insolvente , o presente lendário dos átridas e o passado mítico dos deuses se entreolham e

permanecem à mesma distância. O olhar que contempla mede as diferenças e sabe distinguir. Assentados estão os marcos e as tarefas. Os deuses tem seus templos, os homens, a *pólis*. O sagrado permanece enquanto que em casa é preciso agir. O dia está para nascer, deixando para trás adormecidos os que continuam longe de nós. Eles já lutaram.

Trabalhando com a coerência de que dimensiona este estar-aqui, na peça abundam estruturas locativas bem como comandos corporais que, a partir desta infra-estrutura física, determinam os atos envolvidos na realidade de pessoas que dialogam e se relacionam. Por isso são escutados os passos de alguém que chega, observa-se o partir de alguém. A natureza representada não comparece como oferta de uma linguagem gnômica mas como paralelo palpável do que se quer expressar.

Mas o maior de todos estes comandos sensíveis, operadores não de fluxo imagético, mas da imagem dos personagens - desses *personagentes*- está na fala. Explicita-se a todo e qualquer momento a palavra como mediadora dos acontecimntos, como móvel das emoções e da memória. Uns para os outros, os *personagentes* pedem para que usem a linguagem, para que se exponham todos como fatos verbais, transformando a linguagem em operador da compreensão em palco. No teatro de Sófocles, os homens ganham sentido pela orientação da palavra. As falas desocultam quem somos e para onde vamos. Falar aqui é dar sentido à excessividade humana que é a vontade de se exprimir.

Mas esta vontade de expressão é intencionalmente configurada, expressa-se pela construção. As estruturas lingüísticas são orientadas pela espaço de sua legibilidade como ritmo do que se quer dizer. Ao invés de perceber, como em Ésquilo, as imagens na primtividade sensível de sua irrupção, o espectador defronta-se com a imagem da linguagem, com a configuração das cenas como palavras que esculpem os homens. A imagem da linguagem predomina sobre a linguagem da imagem.

E qual a linguagem das linguagens, a maior palavra ? A morte. Em **Electra** expressa-se uma poética da morte, a morte como palavra possível, como realidade que se exprime. Consciente disso, Sófocles desloca a pretensa virilidade do contexto do material mítico (o vingar da vingança) para uma feminilidade dominante.

Ausentes e escondidos os três homens que estavam em cena, Electra e o coro tomam conta do palco. Tenso movimento se faz entre o desvelamento do *pathos* de Electra e as invectivas do coro de mulheres em normalizar a situação. Importa mais à ela a ausência do irmão que vingar o pai. Sem filhos, sem esposo e infeliz, com um coro que não lhe corresponde, Electra dramatiza o espaço-tempo-limite de estar só, do esvaziamento absoluto que transforma a dor em angústia. Nela fala algo maior que ela mesma que é a própria ausência clamando por um horizonte válido. Sua catábase não encontra nenhum receptáculo sagrado, mas debate-se nas malhas e nas tramas que de sua questão. Esta vertiginoso lançar-se ganha referente e potência de si mesmo. A queda cria o abismo, diria, Bachelard, a angústia alimenta-se de a tudo devorar. Electra é abissal, o fundo de um sem fundo que nada busca, a verticalidade da desmesura. Ela é contemporânea de sua origem.

Para diversificar e intensificar esta transviagem, chega sua irmã Crisotemis, que está do outro lado da margem do rio. O contraste é bem nítido, ultrapassando qualquer oposição privativa.

O drama da morte em Antígona

Não é de se estranhar que em **Antígona** quem mais se distinga seja Creonte. Torna-se impossível já converter a peça em um melodramático sacrifício da mulher piedosa. Esse irracionalismo e hipersensibilização suicidas que acompanham a negação histórica do dramático não conseguem sobreviver frente à tragicidade da figura da ruína do Rei, que consigo leva à

catástrofe sua linhagem e as interpretações. Na tragédia de Antígona, é Creonte quem padece.

Essa releitura do drama de Sófocles pretende rever a complexa rede de significados que a arte teatral grega nos lega como fato e problema. A irrupção da arte dramática entre os gregos e sua alteração no percurso de Ésquilo a Eurípedes promoveu um conjunto de eventos de sentidos que debatem questões fundantes de nossa cultura. Dessa forma, o teatro deixa de ser mais um dos excepcionais fenômenos de um povo talentoso para se confirmar como intérprete da formação histórica grega. A irrupção do dramático, em suas modalidades trágicas e cômicas ascende como vetor hermenêutica da cultura. Em cena, mortais e divinos concretizam as forças-motrizes de seus pressupostos de vivência.

E tudo passa por **Antígona** . A multifocalização utilizada por Sófocles neste drama, através do qual os mais diversos temas são representados, doa uma pluralidade coerente que subsiste na ultrapassagem de um sentido unívoco e explícito. Realmente, temos a questão da mulher, o estatuto do feminino nesta *pólis* que se movimenta rapidamente frente aos novos tempos; evidentemente, temos o estatuto do poder, frente ao descompasso dos processos democráticos em voga; claro que temos a crise do estatuto da religião, frente à justificativa do ser realizado pelo iluminismo helênico; e é lógico que temos o confronto entre o saber individual e o coletivo, frente às mudança das relações interindividuais nessa modernidade que modificou a inteligibilidade da componente mitológica.

Contudo, tudo isso é tema e uma peça não é um evento discursivo. Não se apresentam conceitos, nem se debatem idéias. Encena-se , por meio de corpos vivos e concretos, a vida concreta da mediação dos acontecimentos de sentido no mundo, não abstrações recolhidas em livros. Um pensar-sentir integrado à validade dos significados se faz presente e visível. Por meio da dimensão imaginária da atividade cênica, criam-se os nexos tensos e intensos através dos quais a platéia participa desse entre-estado no qual o palco aponta os gestos de um mundo no limite de sua existência , entre deixar de ser para tornar-se.

Assim sendo, em sua multifocalização, os temas vários gravitam em interdependência sem, contudo, haver uma dominância exclusivista. É por isso que a morte do drama é sua alegorese discutidora. Tomam um dos temas apresentados e hierarquizam os outros em função dessa escolha. O prévio do drama é uma opção que escolhe extirpar as outras.

Mas não é essa morte conceptual que **Antígona** dramatiza.

Entre a unidade e a pluralidade. Se não há uma unificação de sentido em **Antígona**, quando explicitamos sua estrutura discursiva, não podemos concluir pelo contrário. O drama se utiliza da plurifocalização como operador do processo onírico posto em cena, no qual a construção de um imaginário possibilita um ritmo de representação que é a realidade mesma de sua verdade. Não o tema, mas a encenação de um sentido em meio à diversidade de aplicações é o que vai sendo dramatizado.

Nada é, pois, anterior mas simultâneo a este ritmo de representação. Para captá-lo, é necessário desviarmos, por alguns instantes, o olhar perceptivo dos conceitos para as imagens.

A aplicabilidade das proposições temáticas esbarra, logo de chofre, na concretização cronotópica da encenação. Aqui encontramos uma descontinuidade básica para a construção da ilusão cênica: distanciados encontram-se palco e platéia em centenas de anos. O público situava-se no século V antes de Cristo e os personagens partilhavam do mundo da idade lendária grega. Entre o mundo da lenda e o da *pólis*, temos uma irresistível e impossível distância de ser percorrida, limite cultural que se encontra na mediação e meditação dramática.

Desta maneira , rompe-se com a bastarda concepção de identificação imediata do público com o espetáculo. Ao contrário, o teatro ataca a memória coletiva da raça, a tradição. O diálogo entre palco e platéia se faz na intervenção interpretativa no conjunto de imagens mantenedora

dos vínculos entre as pessoas. O imaginário retoma o horizonte dos referentes e atos fundadores da cultura - o mito.

Dentro dessa real dimensão da ilusão cênica, temos a estrutura cultual que acompanha o realizar-se da peça. A memória lendária é emoldurada pela memória mítica. O teatro se fazia em uma festividade em honra do deus Dioniso, afetando, assim, o heroísmo lendário que é apresentado pelo olhos do deus, mascarado. Novo distancimento que transforma os espectadores em cultuantes.

Toda essa fenomenologia da recepção e do ritmo de representação nos direciona para compreender o teatro como busca das razões da tradição. E é no eixo dessa atividade vital para a comunidade histórica grega que **Antígona** se debate. Os atos normalizadores que procuram frustrar a realidade dessa busca vital, enumerando pares de opostos ou estruturas lógicas de controle e punição de ações, suprimem a especificado do que se encena. Senão vejamos.

Antígona defrontasse com um decreto que interdita a sepultura de seu irmão Polinices e uma pena em virtude de possível transgressão. O cadáver insepulto é presença de uma morte desritualizada, transgressão das velhas leis não escritas. Entre as duas normas divergentes, entre as novas leis e as ordenanças do sangue situa-se Antígona. O corpo desritualizado de Polinices é encruzilhada entre o passado e o presente e lugar de encontro entre a vida e a morte, vida e morte no entrechoque entre velhas e novas leis.

Recuperam-se as diretrizes constituinte do trágico, na encenação de uma impossibilidade de duas ordens co-ocorrentes e em exclusão. O poder da cidade circunscreve os atos e , destes, o ato maior que é o de morrer. De um pacto muito antigo prolonga-se, na imagística humana, a sacralização da finitude como instância na qual nenhum saber consegue subverter o inexaurível e incognossível da morte. A sepultura é a guarda dessa insuspeitada condição dos mortais.

Creonte quer ir além desse limite intransponível. Seu decreto proclama o sonho da razão em arquitetar um projeto que instaura, pelo discurso do Estado, o decurso do sujeito humano rompendo com seu passado anti-heróico. À linhagem amaldiçoada de Édipo contrapõe-se a lei da nova geração. Alterando-se o culto dos mortos, a *pólis* pode ser erguida na vontade dos decretos. O cadáver de Polinices cifra tanto a memória do futuro como o futuro do passado.

Nesse passo, aproximam-se e se afastam a arte de Sófocles e de Ésquilo. Ésquilo, utilizando outro ciclo, o da casa dos átridas, centra seu interesse na perspectiva do próprio legado tradicional, visível e atuante na irrupção do misterioso na vida em sonhos, delírios, oráculos e deuses mais que homens. A memória mítica supera a memória lendária e a comunidade sucumbe ao imperioso ditame do sagrado. Já em Sófocles é a mulher e não o homem o sacrifícado. Essa maternidade da morte culmina no suicídio. Se antes morriam os homens, como morrem os heróis na batalha pela chama viva da tradição, agora voluntariamente há o desligamento desse mundo no qual o espaço do mistério recolhe-se ao contraditório ato de dar cabo da própria vida. Não há mais sonhos nem delírios nem Eríneas para amendrontar. Doce é o terrível na confirmação da identidade constitutiva da pessoa com suas imagens. Morre o homem fiel às suas imagens.

Uma comparação entre a tragicidade de **Antígona** e **Medéia**, tendo como termo comparante e mediador a complexidade deste momento diverso da representação da finitude, possibilita o acesso a uma modalidade diferente na encenação da morte. Ambas as peças, tomando mulheres como interpretantes de conflitos de ordens, encenam a participação da cultura em sua reverência à morte. Seja morrendo, seja matando, realiza-se a finitude como totalização dos percursos imagéticos representados.

Antes da lógica das ações, a morte não é algo que se recebe ou que se aplica. Na aflição ou inflingindo, ultrapassa-se o circuito de sujeito-objeto que comandaria a execução e realização

do fenômeno. A morte é aqui algo em que se acredita, expressa e vivenciada antes do ato. A morte acontece na estrutura antecipativa que a concretiza nos eventos. A morte aqui é uma ausência atuante.

Constrói-se uma ordem, uma apresentação de momentos cênicos que dramatizam o conflito entre orientações divergentes e excludentes. Forma-se uma ilusão de seqüência que já se denuncia como descontínua ao conjugar materiais heterodoxos. Cada instante representado não pode se reduzir ao tempo de sua exposição. O elemento ausente mantém-se pelo embate com o elemento ausente. O ritmo construtivo do que se expõem sustenta-se na eficácia do que se contrapõem. Segue-se o intensificar e diferenciar do que se encena. E esse ritmo de representação culmina em morte.

Deve-se notar que o acontecimento-morte não é a suspensão ou resolução da trama oferecida ao público. Não se morre ou se mata no final como libertação do sortilégio da finitude. Morrer não é transcendência vazia como recompensa de um sofrimento dilatado nem cega imanência da confirmação de um destino premeditado. Morre Antígona e Medéia mata no diferencial das mortes que elas dramatizam. Não morrem nem matam como versões complementares de uma lineralidade narrativa que posiciona a figura em sua moldura, os agentes narrativos na consecução perfomática perfeita de seu contexto de ação.

O dramático transparece como nova codificação da finitude humana. O paradoxo maior da existência de se defrontar com a vida da morte faz-se presente. Da imagem-ato dos cultos antiqüíssimos desdobra-se a palavra-cena do teatro que assume a doação de um logos à morte. O mito é assumido como força vital da personagem que nele acredita e por ele age. Ao invés de um distanciamento arrefecedor, não se cultua apenas o sagrado, morre-se por ele. Do templo ao teatro, observa-se a proximidade e a intimidade com a componente representacional da cultura.

Antígona acredita no culto aos mortos, na ancestralidade do mito. Seu trajeto é a rigorosa confirmação da plenitude e vigor da morte. Avança e aprofunda os signos da finitude em sua agonia. É vigília contra a eliminação da morte no mundo. Desgraça e ruína não são marcas de seu trajeto - estes ficam com o rei. Morrer não é se perder. A morte de Antígona não é a de um mártir, na sacrifício sentimental do herói inocente. O acontecimento-morte de Antígona é a doação de um saber sobre a finitude, impresso na fidelidade ao mito e participação no desconhecido que este saber possibilita. Ela morre e sua agonia é canto.

Por isso, o canto do coro de Antígona louva a estranheza que é o ser humano, ultrapassando sempre seus limites, assinalando a vocação não somente transgressiva mais intensiva de lidar sempre com limites, com termos.

Já Medeia não morre, mas mata. Se Antígona morre para assegurar o mito, Medéia mata o sangue, atenta contra o mito. Ela é fiel aos seus desígnos. Tudo é tão formalmente calculado e apresentado na coercitiva disposição dos eventos que irreversivelmente se encaminham para o assassinato dos meninos.

Mas tudo locomove-se entre as fronteiras na morte. Contra ou a favor do mito, dentro dele ficamos. A solidão de Medéia, a ausência dos deuses, a exibição espetaculosa dos fatos (veja-se a cena final), o *pathos* exageradamente emotivo e individual de uma dor que começa e termina na pessoa - ou seja, toda essa modernidade euridipiana colhe e recolhe sua intenção e sua justificativa ainda no sagrado. A racionalização dos conteúdos de representação e a planificação do modo de apresentação destes, ao excluir as contradições e ao tornar rígidos e demarcados os conflitos e os conflitantes, são operadores cognitivos de nova experiência com a linguagem e com o dramático que posteriormente serão utilizados pela tradição que negará a morte e a imaginação.

Eurípedes, ao conformar o contexto humano à situação do indivíduo, substitui um mito por outro. Temos aqui a aurora do mito do homem (Eudoro), da humanidade, como momento do percurso ocidental em explicitar os nexos interindividuais frente ao decaimento do imagístico

tornado instituição e controle. Medéia mata os meninos contra a morte alegórica dos mitos. Mas o cuidado com os mitos possibilita também o seu descrédito. A proteção ao mitos seja pela preservação dos mistéricos seja pela explicitação logográfica são mediações que se interpõem contra a intimidade da morte como sentir e pensar concretizado na existência. Entre o determinado da dimensão "racionalista" dos mitos, extenuada em Eurípedes e desenvolvida pela tradição posterior e o indeterminado assente nos cultos e nos ritos, patenteia-se a necessidade de um espaço-tempo de encontro dessas esferas da morte, entregues ao múto esclarecimento e intercâmbio de sua lógica de claro-escuro.

\\\

O famoso hino à excepcionalidade humana, tão comentado por Heidegger em **Introdução à metafísisca**, possui a mesma natureza do corpo insepulto de Polinices. Como grande prodígio do excesso e exceção que é o homem, o hino é canto e mortalha dessa não contingência. Ao invés de elogio de um prometeísmo modificado (que modificado foi pelos obcecados pelo “progresso humano”), temos aqui o diferencial do hiperbólico dos mortais na confirmação do limite impossível de ser ultrapassado e que é condição para qualquer possibilidade de realização - a morte. O hino à excepcionalidade humana é uma lamentação fúnebre para um corpo sem sepultura, momentos reunidos na mortandade que se abate sobre a casa de Creonte e na ruína do Rei. Polinices canta sobre o pó da terra.

E cantando, articula a vida da morte da qual a peça é dramaturgia.

Descoberta Antígona, a que cobria o morto com terra, revelava-se como desafiadora dos ditames da Grande cidade. Agora confrontam-se antigüidade e modernidade.

A equívoca situação se desdobra na complexidade de movimentos de oposição e complementariedade que, em sua tensão recíproca, tornam insatisfatórias leituras que privilegiam uma polaridade neste julgamento.

Antígona possui as razões da morte. Anuncia as leis que a sabedoria da finitude promulgou e renuncia a estas novas que a tanatofobia, no imperioso e voluntarioso espectro da subjetividade, forjou. Essas antigas leis não escritas, imutáveis, que não são de agora, nem de ontem mas vigoram sempre e que ninguém sabe quando surgiram retomam a temporalidade impessoal e concreta de uma distância imemorial, de uma fatal impossibilidade como maneira de demonstrar, nessa recusa e nessa distinção a preeminência da realidade das imagens que se prolongam em uma liminaridade existencial e originária que faz cessar toda explicação que não seja participação. Diz não para dizer sim, reafirmando um *cógito* aplicado à contextura do horizonte da sensibilidade, logo quando estamos próximos a perder a própria identidade.

Contra este saber que não doutrina, insurge-se Creonte. Negando a memória do passado, projeta-se como acusador e redentor da raça. Ao possibilitar o controle sobre a morte, também atinge a eficácia sobre a vida. Seu saber é extensivo a seus atos que se manifestam na contínua integração do sujeito ao mundo que o rodeia. A orbe da *pólis* reduz a realidade à causalidade de interdição e punição. A transgressão torna-se , nesse novo sistema, o simulacro da morte, de uma morte vigiada, sem mistérios. O trono do acusador é mantido sobre os ossos dos que rondam a ordem com os silêncios e esquecimentos de uma verdade mais fundamental.

Por isso Hemon se faz presente. De dentro do seio de Creonte, ele irrompe como intérprete da nova ordem, não estando nem no isolacionismo de Antígona nem na realeza do pai. Hemon usa a linguagem para limitar o poder, para situar a ordem. Hemon é a cura para a vertigem do rei. Sem se utilizar dos argumentos indemonstráveis do sagrado, ele aponta para a impossibilidade do projeto de Creonte a partir da realidade do reino. O equívoco de Creonte está mais perto do que a realidade do mito que ele renega. De seu desconhecimento da verdade da morte e do alcance da subjetividade, Creonte prolonga-se como ignorante de si mesmo.

Conseqüentemente, o drama se transfere para o rei ignaro. É o que podemos entender com a chegada do cego adivinho Tirésias. Chega Tirésias acompanhado de um rapaz, como determinações expansivas da cegueira e da incompreensão dos atos de Creonte. Os avisos do adivinho são as prerrogativas de uma interpretação que define o contexto declinante do rei, em sua agonia de sentido. Como cego, nos umbrais da morte, Tirésias é imagem do inevitável que se abaterá sobre a casa de Creonte.

Frente aos ditames da verdade esclarecida pelo cego adivinho, procura o rei alterar seus interditos, continuando a agir como Creonte, no comando dos vivos e dos mortos. Mas eis que surge a verdade correlativa ao saber da finitude : a irreversibilidade. Morrem Antígona, Hemon e Eurídice, a esposa de Creonte. O tempo da morte impõe-se em sua concreta impossibilidade. As ordenações da pólis trazem seus cadávers. Todos morrem , em uma cadeia de diferentes motivos coerentemente interligados. Tudo começou com a negação da primordialidade do mito. Todos morrem pelo que acreditam e assim são enterrados. Menos Creonte. Ele não pode morrer, o que não sabe quem é, o que se esconde por seus atos e ordenanças, o que não tem saber. Creonte é o cadáver insepulto, o morto-vivo na solidão de sua pessoa. O palácio será a tumba enorme onde vagueará na tragédia da subjetividade.

E esta é a tragédia da modernidade. Como Tirésias, Sófocles vaticionou o futuro do passado, apontando para o heroísmo vampiresco dos novos tempos , das novas leis. Um outro drama se ergue sobre os túmulos dos que perscrutaram os umbrais de nossa humanidade: eis Creonte, o eterno, na tediosa eternidade de contar seus mortos. As razões da morte ...

Platão dramaturgo

Uma dificuldade já se apresenta desde o início. Nosso título é uma proposta de trabalho, um desafio. Motivou-nos a busca sempre atual e imorredoura de desentranhar a motivação cognoscente do fazer artístico. Sempre desconfiamos do formalismo abstrato das codificações filosóficas da arte, bem como da redução desta à metalinguagem crítica e em crise das poéticas modernas.

Ou seja, a obra de arte é um fazer que por seu processo produz conhecimento. Conhecer aqui não se limita à factível necessidade de identificação ou ao abscôndito mistério do criador. É preciso desmistificar a criatividade poética, a atividade imaginante que expressa uma modificação do que já é ou existe.

Se atentarmos para os pressupostos que vão nos guiando, vemos a patente tentativa de trabalhar em um ritmo de questionamento que nos conduz a refutar toda e qualquer tentativa de normalização de nosso alvo observacional, toda manobra ou procedimento metodológico que condiciona o investigado a um ponto indiscutível por parte do investigador.

Através dos números poderíamos tirar uma imagem concreta de nossa atividade heurística. O título é duplo, composto de dois elementos. Essa dualidade inicial difunde a tensão que os relaciona. Consultando nosso imenso e secular depositário de informações, os fatos históricos nos lembram da expulsão dos poetas da República imaginada por Platão em sua alegoria da caverna. Ou, de outro modo, como tendo cunhado a palavra filosofia, Platão retorna à cena como protótipo de uma nova modalidade de pensar - o esquematismo e rigor metafísicos. Em Platão e na filosofia, pois, cifra-se uma rivalidade entre pensamento rigoroso e arte vigorosa. Encruzilhada.

No entanto, que um caminho se abra, necessariamente nos conduz à conclusão que haja possibilidades de percursos, não a canonização de opções.

Neste mesmo repositório enciclopedístico que forneceu a possibilidade de um classicismo grego - tradução Iluminista do legado helênico - encontramos outro fato, um

episódio conservado pela tradição. Diógenes Laércio afirmara que Platão, em sua juventude, compunha obras dramáticas. Rasgou-as após conhecer Sócrates. No detalhe da narração, conjugam-se dois atos diversos que distendem o problema. Há uma ruptura, uma descontinuidade fundamental. A entrada de Sócrates é a oclusão do artista; rasgar as páginas das obras já feitas é se iniciar em um outro drama. Seriam necessárias e complementares as atitudes? Até quando arte e filosofia permaneceriam antitéticas ?

Do que se vê, no momento imediato de nossa percepção, é a evidência que a filosofia resguarda o pensar e o efetiva em movimento; enquanto que a arte se esvazia deste para melhor garantir sua especificidade. Se fôssemos de par a par enumerando o que um possui e o que ao outro falta, o rol de qualidades se demonstraria orgânico e previsível. Um seria o termo não marcado do outro. Não importa o que se dissesse de um, posto que o outro seria a bombástica realidade diversa. Delineado o modelo formal das oposições e exclusões, nada mais restaria dizer que um somente *é* porque o outro *não é.* Contudo, para que isso ocorra, é preciso que um dos pólos deixe de ser, já não mais seja em momento algum. Aqui cessa o formal e entra a motivação precípua do modelo. O gerenciamento do conflito e da diversidade patenteia um mecanismo de valoração.

Mas há o Platão dramaturgo. O estudo e exegese dos diálogos platônicos confunde-se com a formação dos mecanismos de interpretação e entendimento de nosso Ocidente. Por detrás das operações de legitimação dos textos e busca do sentido que eles apresentam, está a epopéia de estabelecer os referentes dos significados e atos de nossa cultura. Somos herdeiros das anotações às margens desses diálogos. Estes textos são, junto com a Bíblia, o grande livro do mundo, o horizonte de compreensão de nossa comunidade histórica. Em busca da coesão e coerência destes escritos, a humanidade forjou sua auto-imagem. Reler os diálogos platônicos, o libreto desse nosso teatro da existência, é rever propositadamente esse transcurso interpretativo.

Cremos que um detalhe de estrutura tenha sido negligenciado, o qual remete à modalização do discurso platônico. O meio de expressão do qual Platão se valeu foi o diálogo. A obra platônica se dinamiza por meio de sua estrutura dialógica. O princípio de composição de cada escrito aponta para uma matriz dramática, processo emergente na cultura helênica, o que nos autoriza a evidenciar a estrutura artística da obra platônica.

As implicações desse enfoque, que radicaliza a estrutura dialógica e dramática da prática composicional platônica, interferem sobre a exegese de sua obra. Ao se considerar Platão um artista, um dramaturgo, procuraremos esclarecer que *aquilo* que o autor nos fala está rigorosamente relacionado com o *modo* como afirma. A construtividade inerente aos seus escritos é condição mesma do entendimento de sua obra. Trata-se de transformar os diálogos em interpretante e não em intepretados, como veremos mais abaixo.

Até agora Platão tem sido patrimônio exclusivo dos "comentadores filósofos". A descontextualização de seu processo expressivo em prol da vinculação deste a exposição de conceitos é um procedimento que reduz a perspectiva do texto platônico e que denuncia a prática abstratizante e conceptualizadora que expurga o caráter imagético de base ali presente.

Revendo Platão, livrando-o do preconceito contra o imagético, revê-se também a estratégia premente e fatal do dramático como forma de conhecimento, como sentir-pensar.

Dessa maneira, reelaboram-se os meios pelos quais nós mesmo nos situamos frente ao imaginário, ao reconstituir o percurso ambivalente e complexo que Platão percorreu entre o conceito e a idéia, entre o real e o ficcional, entre a verdade e o método (Gadamer).

\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\

Tomemos **Hípias menor** como ratificação dessa leitura preocupada em demonstrar a estrutura dialógica dos textos platônicos. A obra é considerada parte integrante do primeiro Platão. Seguindo o desenvolvimento da linha conceptual ou/e da relação dos diálogos com a figura de Sócrates, a crítica especializada especulou uma dinâmica interna da escritura platônica. Dos chamados diálogos aporéticos da primeira fase, nos quais o debate dos protagonistas não

conduz a uma resposta definitiva, Platão chegaria aos diálogos da maturidade, nos quais entroniza sua teoria das idéias; a sistematização conceptual do tema tratado marcaria o rigor plenipotente das faculdades discricionárias de um pensador. Vejamos o texto.

Aqui nos deparamos com três personagens : Sócrates e o sofista Hípias e um terceiro, Êudico, pouco presente. Note-se a figuração do discurso ao se utilizar pessoas como veículos de discussões. A figura(Auerbach), a pessoa é uma entidade ficcional. Produz-se uma inverosimilhança verossímil para que ocorra o diálogo. Tudo é feito, elaborado. De nada adianta ler esta obra e fazer a correlação entre um exterior do que se lê, no sentido de normalizar a leitura para identificá-la ao burburinho das praças ou a um modelo de conversação elevada. A situação de fala do diálogo é ficcional, mesmo que venha de pessoas reais. Tudo é imaginado. A motivação precípua e fundamental do texto é ficcional.

Mas que mal compreenda essa motivação é o que mais se procura. A ficcionalidade dessa situação de fala aponta para a intencionalidade artística que a caracteriza. A formatividade do diálogo nos diz que tudo o que ali se apresenta está justificado. As falas, as pessoas, o espaço, o tempo dos eventos (como nos diálogos a concentração de espaço e a dilatação do tempo) indicam um fazer que agencia estes elementos intencionalmente.

De há muito a intencionalidade artística foi mistificada. Um fazer que constrói seu sentido e expressa o sentido de seu fazer no mesmo ato de expressão - eis o que poucos entendem. Sempre o sentido de algo é buscado fora de seu contexto de produção. Ao contrário, a reversibilidade da prática compositiva exige que se busque os valores e os significados no ato mesmo. Trata-se de assumir a finitude inerente ao processo do fazer na qual o próprio ato cria suas condições de possibilidade; o ato cria ao se criar, efetiva-se efetivando. A situação de fala ficcional não é férias da razão ou fuga da realidade - é realce da condição construtiva e intencional de cada elemento representado. Ninguém jamais disse o que está escrito daquele modo que foi expresso. Não se pode tornar literal o que é descontínuo. Ilude-se a leitura ao elidir a dimensão estruturada do que lê. Não se pode utilizar o texto como pretexto.

Em nosso caso, **Hípias Menor** é um metadiálogo, no sentido que, ao discutir um tema, coloca a si mesmo em discussão. O objeto de discurso é o próprio discurso e quem o profere e dele participa. Senão, vejamos mais.

A construção dos atores do debate seleciona traços específicos que os constróem. Não é qualquer pessoa que vem à cena nem qualquer homem que aqui se representa. O ponto de partida são as famosas contendas literárias da época, típica reunião para o exercício da persuasão mais que a verificação de um saber concreto. O que está em jogo é a utilização instrumental das capacidades do intérprete em administrar o conflito para circunscrevê-lo à sua presunção de verdade.

Tanto que o objeto discursivo de **Hípias Menor**, segundo a tradicional leitura conceptualizante, é o falso. Vejamos: a discussão sobre o falso impõe que se considere quem fale dele. Os conceitos aqui refletem quem os usa. O tema é um problema que se irradia por todo o diálogo. O jogo entre falsidade e autenticidade se espraia nas falas, nas situações, na memória do mundo que se representa.

Mais que esta situação metadiscursiva, temos a encenação do contexto mesmo deste artigo: o defrontar-se com textos e a relação entre leitura e interpretação. O diálogo inicia-se com um debate que compara as figuras de Aquiles, na Ilíada e Ulisses, na Odisséia, quanto ao caráter e ação. Essa contenda literária demonstra a subutilização do texto homérico como defesa da perspectiva doutrinária de Hípias. Aqui o comentador fala mais alto que a obra. Direcionando o comentário para reafirmar a arbitrariedade de suas hipóteses, Hípias se comporta como modelo arquetípico de todas tentativas de normalizar a estrutura de uma obra ficcional em torno de um horizonte conceptual. Hípias transforma-se em protótipo dos pensadores que pulverizam a específica configuração de uma construtividade da linguagem em prol de sentenças unívocas e já conclusas em sua referência. Deflagra-se a conceptualização da imagem o que Hípias realiza, negando a experiência integradora e variacional do processo onírico, ao evitar a interação da obra com sua particularidade, com o leitor e com a cultura. A generalidade do debate elimina a

alteridade da vivência imaginativa.

Trava-se, a partir desse momento, um confronto no qual se defrontam a atividade normalizadora de Hípias e a recuperação do imagético, da intencionalidade artística por parte de Sócrates. Esse debate hermenêutico se duplica no debate dos personagens homéricos. O mundo do agora do relato retoma o mundo do tempo heróico.

Neste conflito de interpretações, Hípias apresenta inicialmente sua tese. Ele, que nunca encontrara um homem que lhe fosse superior, domina essa início de texto. Contudo, após seu discurso coerente de mestre-escola, Sócrates, por meio de perguntas , vai sugerindo dúvidas que descontróem o pretenso arbítrio de Hípias. Mudam os papéis com a multiplicação das questões. As interrogações são uma alteração do modo de se produzir conhecimento.

Contrariamente às prerrogativas sapienciais e doutrinárias de Hípias, Sócrates restabelece uma compreensão marcada pela abertura de seu aplicação, recuperando as contradições, ambivalências, pluralidades. Para atualizar a contextualização da efetividade do imaginário, que não se deixa encaixar em abstrações morais, Sócrates volta à obra homérica para apontar que existe uma dinâmica da construção dos caracteres, que as personagens são ficcionais no sentido que habitam um mundo marcado pela realidade de sua intenção. (E assim como são as criaturas deveriam ser os homens que a possibilitam...)

Sócrates, pois, afirma-se como mediação que medita e preserva a realidade do imaginário, dos atos fundadores da cultura contra o ímpeto racionalista sofista. Este movimento, em sua nova experiência da linguagem ,do logos - que confina a palavra à adequação, à *ortótes* - busca a uniformização das práticas produtoras de sentido. Desta forma, a atividade artística, criadora da imagem da cultura partilhada por todos, necessitava de uma intervenção controladora. Neste embate entre Hípias e Sócrates, demonstra-se o entrechoque entre os guardiães da pluralidade contra os defensores do monologismo.

Pouco a pouco, a desconstrução da verdade de Hípias constrói sua figura como ela é, seu saber apreendido em sua conjuntura. Sócrates afirma que Hípias sabe muito em virtude de sua mnemotécnica. Pulverizando as configurações artísticas em generalidades morais e indiscutidas, Hípias, ironicamente , recai em dados, em informações sem contexto. Trabalha-se para evitar a intencionalidade construtiva em sua faticidade através de dois movimentos cognoscentes complementares. Um, o das abstrações, que, em sua procura de categoriais, rompe com as cadeias constituintes dos fenômenos, formando um modelo que os evidencia e significa; outro, o dos dados, denota a injuriosa acumulação de percepções indefinidas, mantidas pela plausibilidade do categorial. São dois movimentos complementares de reposição de absolutos, de aplicabilidades sem horizontes que, nessa aporia indiferenciada, de não precisar quando, onde, como, quem e nem porque os feitos existem, tomam de sua realização, a mendicância invertida: encobre-se o ato de entendimento ao mascarar suas limitações, a sensibilidade que os dignifica.

Termina essa contra-aula de literatura pela impossibilidade de Hípias ceder, em seus argumentos, frente a impossibilidade também de realizar seu projeto racionalista. Desta maneira, ocorre um distanciamento que, em sua concretude espacializante, situa os oponentes na diferença que os define. Sócrates afirma pensar uma vez de um modo, outra vez, diversamente. Destas variações, Sócrates resguarda as incertezas que tocam o tema do diálogo. A franja de indeterminação que acompanha os fenômenos de sentido, atualizados pelo questionamento socrático, devolvem para nós a historicidade não iluminista da Grécia, sua vocação dramática. O dramático redobra a formação cultural helênica pautada pelo *agón*, pela disputa, como nos jogos, nas lutas, na religião, na guerra e na arte.

Hípias Maior distende a perspectiva de **Hípias menor** e elabora a roteirização de um esforço superação de todo o impulso extirpador do *agón* que a modernidade helênica almeja.

Contrariamente ao Platão abstrato e patrono do filósofo, depreende-se o contrário dessa expectativa. Platão retoma o conflito, negando os absolutos - disposição de se interromper os fluxos e refluxos das descontinuidades.

O espaço dessa negatividade dos absolutos, ao qual Sócrates conduz seu interlocutor, ascende para uma tragédia da razão, que purga, na raiz, o projeto normalizador dessa modernidade às avessas. Trata-se de uma verdadeira cesura à razão que se surpreende inconclusa, suspendendo qualquer vaticínio total. Tal pensar, em suas cadeias de raciocínios, implode-se frente à impossibilidade de reduzir o investigado a um sistema. Na verdade, inverte-se o projeto de suprimir as contradições para, contraditoriamente, reduzir ao ponto de partida - nada realizado. O fazer desse pensar contra o pensamento termina em um círculo, devolvendo o que não realizou. Eis a ironia dessa cadeia de raciocínios.

Reorientando, distendendo e ratificando tal perspectiva unificante, temos o diálogo **Hípias maior**. Neste, a construção irônica do relato dramatiza uma instância configuradora de tamanha desarticulação de um *telos* racional que o riso transparece. Aqui o humor é testemunho da concretude, da carnadura do mundo a serviço de uma integração entre categorias reflexivas e modalidades existenciais.

Mais que uma tematização sobre o belo e conseqüente impotência de defini-lo em razão de sua margem aporética (que indica uma presumível e imatura fase a ser superada pela parte final da obra platônica, marcada pela "descoberta da teoria das idéias",) nos defrontamos com um conjunto de estratégias representativas que realçam a formatividade de usa expressão. O guia deste diálogo não é um conceito mas as transformações que os agentes enfrentam, não só em expor algo, mas em exporem a si mesmos. Eis um fator interpretativo que tem faltado nas abordagens dos diálogos platônicos: esquece-se sempre a estrutura dialógica que os fundamenta. Sempre que estamos de olhos nas pragmáticas teorias da linguagem que condicionam a fala a uma estrutura comunicativa unidirecional e estática, na qual o dizer que é nomear e tornar-se veículo de idéias, oblitera a realidade da linguagem do que seja uma cena, um encontro, uma disponibilidade na qual quem fala objetiva-se em seu dizer. Em **Hípias maior**, o que está em jogo não é o *que* do discurso, mas o *quem*(Guimarães Rosa). Há uma diferença escalar e radical que pontua as modificações que o sujeito sofre no uso da palavra. Do debate, onde não há um privilegiado pólo de comunicação, irrompe a linguagem mesma em sua potência figurativa.

Confrontam-se, como no monodiálogo de Riobaldo e seu mudo interlocutor em **Grande sertões: veredas**, Hípias e Sócrates. Tradicionalmente, atribui-se à discussão do belo o foco deste diálogo. E **Hípias maior** inicia-se com Sócrates saudando Hípias por "belo e sábio Hípias"

Belo já não é mais o objeto do discurso mas um de seus agentes cênicos. Já por este detalhe de texto, nota-se a mudança da perspectiva e a conseqüente ambigüidade que se cria. Ambigüidade, pois atribui-se a quem dará as repostas e ao que não terá nenhuma resolução, logo no princípio do relato, o finalidade do diálogo. Neste jogo de proximidades e distâncias, a antecipação funciona como desligamento de qualquer motivação prévia condutora da obra. A antecipação, que justapõe, transgride a normalidade encaminhadora de um debate no qual se observaria a confirmação de premissas indiscutidas. Sem amarras e controle caminha o texto, já paradoxal, em uma atmosfera de ordem. Não temos um movimento crescente de superação das etapas posteriores. Já se começa em uma instância na qual a veridicção se submete ao improvável.

Tal saudação de Sócrates é comprovada pelo auto-elogio de Hípias que se diz o mais sábio dos homens, novamente. Porém, tal assentimento só retoma a disparidade de qualidades, o despropósito da situação. A saudação e toda a positividade com a qual Sócrates veste seu parceiro, visa o efeito contrário, mesmo que retardado, para o leitor. A instabilidade da fala inaugural socrática contamina seu dito, insuflando-o de uma moldura ambivalente. Sócrates sempre dirá a mesma coisa visando outra. Ao invés da monomania conceptual verificadora de uma base imutável, vemos a variação de um mesmo princípio fundamental que é o ritmo de dispersão de uma dualidade que não se resolve.

Daí complementam-se a saudação de Sócrates e o auto-elogio de Hípias pois o primeiro é

o horizonte para a compreensão de suficiência ineficiente do segundo. Não temos aqui um maniqueísmo, mas uma íntima colaboração entre os dois agentes cênicos, posto que Sócrates desvelará o latente-epidérmico de seu companheiro de debate.

Por isso, logo em seguida, Sócrates, como sempre o fará, confirma a dimensão superior e perfeita de Hípias, associando-o, sem demora, à prática sofista de cobrar pelo conhecimento que ensina. Conjugam-se a perfeição e o belo na corrosão de aura intocável.

Note-se a estratégia de Platão. Principia Hípias na máxima escalaridade de sua presença e aos poucos seus privilégios vão sendo desconstruídos. O alvo de Sócrates é o homem, o qual entenderá pelo que diz. Como se fosse algo feito, uma obra, Hípias será submetido à explicitação do que o constitui, daquilo que fundamenta sua realidade - suas crenças. Este esvaziamento do sujeito corresponde à captação da matéria-prima que o origina e sustenta. Que arte, que plasticidade mantém e erigiu Hípias ? Entretanto, ao abordá-lo, como intervir em uma inteireza tão perfeita e bem acabada ?

Hípias é o hiperbólico do belo, insofismável índice de indiscutida posição senhorial. Seu raio de ação atinge a tradição, a historicidade de todos os helênicos, ao contrapor sua superioridade de ensinar e obter lucro e ação sobre os negócios públicos a aos sábios do passado, ainda não inteirados da moderna cisão do público e do privado. O belo aqui se acopla ao útil.

Por detrás dessa discussão primeva, neste primeiro rompante da onipotência de Hípias, encontra-se a emergência da subjetividade na cultura grega. Seu modernismo extemporâneo, incidindo sobre a tradição, promove incidência nos valores da antigüidade. O diálogo buscará singularizar o impacto dessa subjetividade por meio de uma crítica integrativa que encena a ilusão, a ficcionalidade indeterminada que a referenda. Ou seja, o discurso do logos contra o *mithos* intenciona converter a essência variacional deste em abrangência totalitária. Como em uma miopia interpretativa, confunde-se o poder de tudo fazer com efetuar uma totalidade totalitária, da qual Hípias é verdade e persona.

Negando o passado, compromete-se o presente à futuridade de um projeto marcado pela convergência à sua situação exclusivista. E, desta operação, a subjetividade proposta metamorfoseia-se em evento na cultura, dilatando a importância do texto platônico e a pluralidade de níveis que o motiva. A egolatria é a supressão da historicidade e o provimento de uma cultura inibidora das diferenças.

Não se deve esquecer que essa convergência significadora cria saber, uma ciência a serviço do sábio que procura atingir a universalidade, ocultando a particularidade de quem a manifesta.

Após apresentar seu personagem, descaracterizando-o, novo desvio da temática do belo se realiza. Platão simula um diálogo fictício dentro desse diálogo que já é imaginado. Sócrates interpela Hípias quanto a um terceiro ausente e inominável que lhe faz perguntas. Sócrates quer aprender com Hípias como se resolvem as questões propostas por este desconhecido. A partir desse ponto, **Hípias maior** se estrutura na ficcionalização de uma possível situação que deixa de ser virtual para ser concreta no instante em que os papéis do diálogo simulado são ocupados pelos agentes do aqui e agora da fala. Sócrates convida Hípias para ser questionado pelo terceiro que será intermediado pelo próprio Sócrates. O adversário de Sócrates será também o de Hípias. Os ausentes se presentificam, formando uma coexistência entre imaginação e realidade.

Todos se unem na interrogação sobre o que é o belo, tópica novamente desimportante. As formas de raciocinar denunciam situações existenciais. O pensar é um meio que, no limite de sua aplicação, indica quem o utiliza.

No início desse debate fictício, como é o debate que mal começou e nem vai terminar, Hípias surge novamente como autoconfiante em sua dominância. Diz ser a pergunta sobre o belo um problema menor, insignificante até. Note-se a técnica de espelhismo aqui adotada. Recupera-se o mesmo *ethos* do personagem do início do texto. É como se tudo não saísse do ponto de partida. Assim sendo, nada começa nem finda.

Contíguo a esse auto-elogio, novamente vem a benévola e irônica positividade com a qual Sócrates trata Hípias, dizendo que se ele sabe tudo será mais fácil responder a questão para

o adversário ausente.

Para tanto, Sócrates propõe o dito jogo, a encenação na qual Sócrates fará o papel do adversário oculto e Hípias o de Sócrates. O detalhe e a especificidade dessa modificação de papeis passa desapercebida para quem corre velozmente atrás das idéias e esquece dos caracteres em cena. Para ler e entender essa intencionalidade representativa, é preciso dramatizar o que acontece, ver que estamos diante de um teatro que nos faz ver e imaginar nesse visto. Há uma cena na qual personagens reais são tomados para um palco, sendo, então, ficcionais e trocam seus papéis por outro papel ficcional. Essas viragens e trocas, modificam o estatuto cognitivo dos que se apresentam em cena, integrando-os na pluralidade que os condiciona, a partir de agora e sempre. A alternância impõe a reversibilidade dos papéis e a complementaridade das atuações que se desenvolvem em um diálogo que é mais que a troca das palavras. A troca de palavras retoma a troca de contextos nos quais ninguém deixa de ser o que é; sendo o que já são, modificam seu ser, ganham algo a mais que ilustra melhor o que eram. O falso ignorante que é Sócrates agora é protagonizado por um falso sábio verdadeiro ignorante.

Mais que isso, confirma-se o princípio dialógico que rege **Hípias maior**. Em uma teoria normal da comunicação, confundem-se os papéis utilizados para o exercício da fala com as pessoas. Tanto que a comunicação se faz unidirecionalmente, de um emissor ativo que lança sua palavra para a passividade de um receptor, como o próprio nome já diz. Os nomes atestam a exclusão da interação verbal. O objetivo do dialogismo ficcional é romper com a constância referencial e confirmar, que o intercâmbio por meio da palavra, faz-se mais que na direta emissão/recepção de informações, como em uma mecânica de fluídos. Isto é o contorno exterior de uma forma sem volição. A interação verbal é metáfora epistemológica que traduz, fenomenologicamente, uma ontologia, um processo básico de construção de sentido. O diálogo é a irrupção do outro no ser, é a emergência da contextualização real da subjetividade, ultrapassando sua pretensa monorientação.

Vejamos como o diálogo irá se desenrolar: Sócrates, que é Sócrates, e não o falso ignorante, vai refutando cada uma das respostas de Sócrates-Hípias, sempre reintroduzindo as dúvidas e o raciocínio do ausente desconhecido. Sócrates-Hípias vai, pouco a pouco, transformando-se, deixando de ser o falso sábio e assumindo a faticidade do verdadeiro ignorante. A transformação do caráter que o antigo Hípias experimenta é correlativa à aporia para a qual o diálogo ruma. Mas a mudança de Hípias se faz bem marcada, sem que ele nunca deixe de ser quem é. Não há redenção aqui; não temos uma leve passagem mas um transtorno, uma vertigem na qual debate-se internamente o sujeito, sempre prestes a fazer vingar a luz de sua verdade, eterna e estática. Em nenhum momento há a transfiguração eliminadora dos conflitos que se avolumam. Nunca Hípias vai concordar totalmente com Sócrates.

Por meio de assertivas provisórias, vemos a ruína alegórica das certezas de Hípias, sem que este se subtraia de sua pretensão. Ele chega ao imponderável do que sustenta, ao limite de verificação de sua capacidade de manter o que acreditava sem se entregar ao que o arrebata e o destrói. Todos em palco são seres ficcionais. Só existem na realidade de seu paradoxo. Como seres imaginários, solicitam o paroxismo que os nutre. São criaturas liminares, mediadoras. São mediadores estéticos que encenam o drama da compreensão humana, devolvendo-lhe sua dinâmica histórica.

Vendo a impossibilidade de Hípias responder às refutações que lhe são dirigidas, Sócrates altera novamente os papéis. Supõe que o terceiro que ele representa em vez de perguntar, dará as respostas. Mais que uma mudança de funções, temos novamente outra ruptura com a unidade abstrata do texto movida e comovida para um relato que se resumiria em ser uma inquisição persuasiva e eficiente. Esta e as outras variações descreditam a finalidade do debate, retirando-o de uma arenga conceptual e direcionando-o para uma representação dramática.

Aqui confirma-se novamente a diferença da posição platônica. O modo como fazia conhecimento, o saber que ele encena em seus diálogos, configura sua opção e oposição frente aos modos e usos da linguagem em seu tempo. O quem dos textos platônicos é o sujeito constituído pela linguagem e não o de uma palavra que destitui o sujeito da criatividade e

transformação inerente à autêntica dimensão do logos. Contrariamente à especulação sofística, que iguala o ser ao pensar, gerando um monitoramento da alteridade e da compreensão, Platão se expressa pela sensibilidade efetuando-se como conhecimento. Contra a persuasão eliminadora dos problemas e a palavra ratificadora e infimadora de pressupostos tácitos, Platão revigora a afetividade em sua pluralidade coerente e a linguagem como acesso à essa abertura do ser.

O que importa mais não é a discussão sobre o conceito, que a idéia não pode resolver nada. Perguntas e respostas anteriores são paramovimentos que encenam o acontecimento da linguagem na solicitação do fazer, do saber fazer. Esta experiência platônica da palavra-cena, por meio do princípio dialógico de composição, aponta para a destinação humana rumo à interação entre linguagem e obra. A linguagem espelha e refrata a estrutura da criatividade da compreensão. Gesto, aceno, índice, grito e sentido são algumas das múltiplas funções do corpo que fala na linguagem.

Estes dois últimos momentos dos papéis pelos quais Hípias e Sócrates procuram representar a resolução do enigma-beleza complementam-se. São duas cenas sem começo e nem fim que só reintroduzem a negatividade do absoluto de qualquer conhecimento que, em sua tangência com a materialidade ou com a abstração, frustram-se como proposição de saber válido. Da simulação primeira à simulação segunda, falsos, limitados e sem horizonte se manifestam o empirismo do senso comum tornado bem senso, nas respostas de Hípias-Sócrates ou na especulação filosofante-sistêmica do Platão-desconhecido-respondedor. Este não consegue convencer Hípias quanto ao questionamento do belo, ele mesmo perfilando ordens da razão sem, contudo, apesar de tudo tão relacionado e concatenado, expurgar a dúvida que permanece.

Tanto que **Hípias maior** encerra-se naquela negatividade e situação aporética tão decantadas pelos estudiosos.

Vejamos a cena final. Aqui Hípias, sempre instigado pela utilidade das coisas, pergunta a Sócrates (todos agora em seus papéis “verdadeiros”) para que serviu toda essa discussão da qual só restaram pedaços, estilhaços de uma idéia que não se completa. Defende que o debate deve ter seu lugar nas situações institucionais que intencionam apresentar um monitoramento da atenção dos ouvintes (tribunais e conselhos) para um consenso, para uma resolução final. Defendo a instrumentalização da palavra rumo à estabilidade do sentido, equilíbrio de posições e consenso abstrato, Hípias conclui rechaçando tudo o que contrário disto seja.

Sócrates concluiu em sua fala não poder aceitar essa ordenança posto que aquele seu adversário ausente, que mora em sua casa e é um parente bem próximo, não o deixaria em paz. Observe-se a agudeza pela qual **Hípias maior** se encerra. Este outro que mora em sua casa e é um parente é o próprio Sócrates. O adversário concreto-imaginário é o grande **quem** do discurso, tão desconhecido como a definição do belo. Assim como há mais de um Hípias no texto, temos mais de um Sócrates. Neste teatro de vários níveis - um diálogo que possui vários diálogos em transformação e abertura, em sua multiperspectivação dramática - movimenta-se esse agente imaginário que domina a cena e que não deixará a consciência de Sócrates em paz; é um mediador cênico da dinâmica plural que a compreensão e a linguagem no desvelar da criatividade os sobredeterminam. Este a mais que sempre falta, essa carência que não se sacia, essa pergunta que não é respondida, esse debate que não cessa, esse pulsar que não morre indicam a perpétua vigília do homem quando se vê assaltado contra a reificação de suas possibilidades, à resignação do fazer ao reproduzir. As inversões, transformações e mudanças retomam e recuperam a estrutura da criatividade, o destino de obra que temos. Nunca confundir o fazer com o já feito, o produto com o processo - eis a divisa platônica que mantém acesas as motivações que o pensamento mítico conservou: o que é, engendra-se. Frente à inversão da casualidade produtiva, torna-se preciso lembrar a temporalidade da vida em seus momentos de realização e auto-plasmação.

Longe do Platão pulverizado pelas Concordâncias de conceitos, temos aqui um Platão concreto, uma Grécia não iluminista, uma razão aplicada ao seu verdadeiro contexto em função de esclarecer as virtuais configurações da linguagem.

Podemos agora contemplar a tragédia filosófica da historiografia tradicional e o drama da

filosofia em sua epopéia de eliminar o horizonte dramático subagente e originário. Revê-se que a negatividade dos diálogos iniciais platônicos não é um momento a ser superado e repudiado pelos grandes diálogos da maturidade. Do dialogismo à ficção filosófica, Platão sempre retoma o grau de indeterminação que cerca os fenômenos da compreensão do/no mundo.

Se acaso assim não fosse, terminaria ele A república, em seu nono livro, antes do mito de Er (veja a economia mítica da obra platônica) explanando sua conversão às idéias desta maneira? "Compreendo. referes-te à cidade que edificamos há pouco na nossa exposição, àquela que está fundada só em palavras, pois creio bem que não se encontra em parte alguma da terra./ - Mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar ou venha a existir, porquanto é pela suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que pautará o seu comportamento"

O aporético e o metafísico são, na real dimensão da cultura grega, frente à sua modernidade, usos dramáticos do imaginário, teatros desse concreto Platão dramaturgo. Dioniso nos faz delirantes em seus sonhos fatais. A separação entre o sensível e o inteligível (*khorismós*)e a condenação dos poetas necessita de uma revisão, contrária à contemporânea condenação do platonismo tão em moda nos dias de hoje.

Mito, razão e historicidade em Eudoro de Sousa

Filosofia grega é uma coletânea de texto de apoio para acompanhar alguns cursos do professor Eudoro de Sousa em 1978. Exemplifica a prática didático-pedagógica que o autor seguia: discussão orientada de textos fundamentais para a compreensão de momentos básicos da formação de nossa cultura ao invés do habitual exercício de se reproduzir o conteúdo de manuais e de bibliografia secundária.

Dessa forma, evitava questionamentos sem que se colocasse o horizonte problemático do que se pergutava. Sempre é necessário contextualizar a atividade intelectiva. Não se pensa no vazio, embora se possa pensar o vazio : é preciso a criação das condições mesmas para o exercício da razão.

Esse tratamento direto com os textos só poderia ser feito por meio do conhecimento da língua e das representações da antigüidade. Inicialmente, logo de sua chegada ao Brasil tal conhecimento lhe forneceu a motivação para traduzir, a partir da famosa antologia de Diels-Krans, textos básicos para uma apreensão mais fiel dos pensadores greco-latinos. Empreendeu um imenso projeto do qual somente parte foi levada adiante. **Filosofia grega** retoma este projeto inacabado para integrá-lo em um plano superior, coerente com suas preocupações mais emergenciais.

Em Eudoro a eleição da antigüidade como foco de interesse segue a linha e o círculo que vai da filologia à filosofia: o conhecimento instrumental do idioma aponta para uma discussão essencial do que a palavra recolhe como saber e verdade. Trata-se de ultrapassar a palavra como obstáculo epistemológico que reduz a linguagem à mera veiculação de informações sem discutir a estrutura do acontecimento envolvida da produção do que se fala.

Ao assumir o circuito da filologia à filosofia, Eudoro concretizou a radicalidade de um outro percurso que se confunde com o drama mesmo da cultura ocidental. Ao romper com os hábitos e mecanismos docentes normalizadores e dominantes, incluiu sua opção num circuito histórico mais abrangente: o trajeto do mito ao logos.

Do mito ao logos se constitui numa fórmula adotada pelo desenvolvimento da metafísica não discutida que procura figurar o percurso do homem e de sua cultura. As perguntas pré-socráticas pelos fundamentos do mundo, a república platônica e seu realismo das idéias, a taxonomia e rigor da busca das distinções em Aristóteles, o cógito cartesiano, o criticismo kantiano, a dialética hegeliana - enfim, entre tantos sistemas e autores o que se observa é a

construção de um modelo racional da relação entre os seres e as coisas que parte da negação de uma instância prévia que se oferece como contra-exemplo, como matéria-referente do que não deve ser porque já não é.

Porém, esse considerar que desconsidera os sentidos e os nexos das diferenciação, apenas refundindo a expulsão acrítica do que se nega, passa por cima dos eventos envolvidos nesse trajeto. A negação da componente mitológica da cultura tem um espaço - tempo de irrupção que exige uma reflexão mais específica. A crise da consciência religiosa grega determina um acontecimento histórico que não se suaviza quase dois mil e quinhentos anos depois, mas se dinamiza sobre um fundo de milhares de anos anteriores. A cultura pré-helênica, em suas imagens terríveis e vigorosas de um deus que morre, de sacrifícios sangüinários, de danças macabras - drama ritual da imanência e da terra que se enraíza nos subterrâneos da estrutura pressupositiva de nossa condição - atualiza-se tanto que nem a polidez e a mesura das etiquetas e da distância social podem eufemizar a primordialidade das narrativas sobre a origem.

Mais que uma reabilitação do mito, Eudoro se propõe a efetivar a sua legibilidade e a sua historicidade. Para tanto, a discussão e leitura da filosofia grega é oportuníssima. Na verdade o que temos realmente é uma rediscussão do legado helênico. A compreeensão do mito passa por uma revisão do filosófico. As escolas pré-socráticas e autores como Platão e Aristóletes são revisitados não mais na esquematização historiográfica que arrola nomes, obras e conceitos, encaixando-os num trajeto desenvolvimentista externo que expõe o pensamento como adequação a um tema único e abstrato. Eudoro desfigura as historiografias habituais. Aproxima, para escândalo de muitos, a esfera de Parmênides e a tensão dos contrários de Heráclito; retoma um Platão que, para pensar contra o mito, pensou miticamente, expressando por imagens os conceitos que idealizava; e um Aristóteles preocupado com as origens e com os paradoxos e antinomias entre as ordens sensíveis e inteligíveis. A cultura antiga tem tanto de apolíneo como de dionisíaco. Ao invés de se repor a normatividade unidiretiva e iluminista pela qual os gregos eram vistos como guardiães da racionalidade e da *pólis*, Eudoro faculta uma visão mais completa e complexa dos dramas e opções helênicos para o viver a história.

Dessa forma, pode-se interpretar o lugar da publicação de **Filosofia grega** dentro do conjunto das obras de Eudoro. Em 1959, Eudoro de Sousa apresenta ao III Congresso Nacional de Filosofia um texto programático entitulado "Teísmo, cosmobiologia e princípio da complementariedade" as linhas mestras de todo seu pensamento que associa uma releitura da tradição por meio de uma dupla fenomenologia que atualiza os vetores interpretativos da história bem com a dinâmica inerente à produção e efetivação dessas forças motrizes.

Partindo da hesitação e descrédito da especulação humana frente à incoerência racional do saber religioso, que teve como protótipo Xenófanes, busca-se tornar compreensível essa invalidação a partir do desvelamento de como esse saber funciona, se concretiza e se processa. É dentro da natureza polimorfa e contraditória do sagrado e de sua manifestação que se encontra as raízes do arrazoamento crítico contra o mito. O mito já é hesitação e ambigüidade em sua especificidade. As antinomias da razão e da fé são marcas imediatas de um drama mais singular. As oposições indicam a prevalência de uma dominância compreensiva que, em sua positividade, indicam não uma exclusividade mas a proposicão de um determinado modo de conceber o que se apresenta. O oposto fala-nos aqui mais da relação que se estabelece em níveis e planos que se integram.

Das antinomias deve-se partir para a conjunção da diferenças no princípio que as define. Na apreensão da divindade, vê-se que esse princípio é dual, exige uma descontinuidade que colabora entre dois fatores da experiência. Daí os rubricas teísmo, uma concepção transcendente do sagrado, e cosmobiologia, uma concepção imanente dos divinos, relacionados, historica e respectivamente, às culturas dos coletores e dos plantadores primitivos.

O descrédito da componente religiosa da tradição não é o anulamento ou purgação de sua presença. Antes, é a tentativa de resolver as divergências e sobreposições entre esses dois modos de expressão e concretização dos limites e possibilidades da existência humana. Contudo, como a essência mesma da componente religiosa é alimentar-se desse contaditório, conclui-se que a

toda tentativa de resolução repercute numa exigência de redução do entendimento do sagrado.

Por isso, no fim desse texto programático, há a incorporação do princípio de complementriedade da física contemporânea como exemplo de uma fenomenologia que se deparou com divergência de níveis descritivos e os inclui dentro de uma estrutura mais complexa e abrangente.

A utilização do princípio de complementariedade vai, pois, mais além de uma analogia. Surge dentro da urgência de um contexto que medita a crise das capacidades retentivas da realidade em seu contínuo adiamento da representação de estruturas significativas orientadas pela concomitância de sentidos.

Propondo a multiplanariedade e pluridimensionamento da atividade de observação, na qual não se requer mais unidade da perspectiva descritiva e objeto analisado, a complementariedade diversifica a estrutura dos acontecimentos, fazendo com que não se confunda o dado com sua descoberta. Postulando-se dois horizontes de aparição dos fenômenos, - um aparente e outro profundo - nota-se que, antes da sua sucessão horizontal, interessa a interligação vertical, que é a relação não expressa que faz com que os diferentes acontecidos se integram na intecionalidade englobante de seu projeto. Mesmo transgredindo as categorizações lineares que solicitam a adequação do dado à constância formal evidente em sua aparição, um acontecimento pode se justificar no modo de ser de construção na qual o horizonte aparente acoberta, recolhe e carrega o horizonte profundo.

E tal passagem do horizonte profundo ao horizonte aparente converte-se numa operação filosófica fundamental pois doa a possibilidade de um questionamento dos acontecimentos de maneira a não detê-los em sua localidade, fazendo com que se exercite uma racionalidade outra que interfira nos fenômenos nas margens de seu desconhecimento, indeterminação e variabilidade.

A impossibilidade de se objetivar a realidade da revelação religiosa e o correlativo descrédito e negação desta dimensionam-se, então, como fatos que se explicam em sua mutuabilidade. O que está jogo não é uma oposição que se normaliza numa seqüência ao desvalorizar um termo e erigir outro como termo comparente. O descrédito da componente religiosa aponta para a impossibilidade de tradução de sua especificidade por estratégias de inteligibilidade que lhe confiram um modo de ser que não participe de sua natureza intrínseca. O que se denuncia é a falência da apreensão da experiência dos divinos.

A partir ” Teismo, cosmobiologia e princípio de complementariedade” inaugura-se a terefa de uma fenomenologia histórica que reabilita a presença fundante do mito. Trata-se de uma investigação que ultrapassa a fronteira do historiável como factício para concentra-se na rigorosa e vigorosa compreensão de algo que é lacunar e carente de uma positividade metodológica usual. Conjuga-se uma prática historiográfica com uma reflexão concreta do que é histórico.

O livro **Dioniso em Creta** é uma coletânea de artigos que evidenciam o esforço de documentar essa fenomenologia histórica. Seu primeiro artigo, que dá o título ao livro, perfaz-se na explicitação e contextualização do substrato pré-helênico indutor da religião grega. Recuperam-se textos e imagens que exploram as motivações representacionais dos cultos milenares que vão do mito da Magna Mater a Dioniso. Corroboram para essa reconstrução dados arqueológicos e etnográficos que retomam uma ancestralidade arquetípica iniciadora dos mortais no drama da existência pelo convívio com a finitude.

A exegese efetuada por Eudoro manipula informações no sentido de reconstituir uma coesão e uma coerência do fenômeno religioso que se impõe pela vigência de seu recobrimento paradoxal. Não se trata de percorrer imensa bibliografia e variada iconografia para reduzir o fenômeno estudado a uma alegorese instrutiva, conhecimento enciclopédico que reduz o investigado a uma entrada de dicionário para deleitar alfabetizados. O dado não suplanta o analisado. Submete-se a intrincada e descontínua rede de informações na atualidade de sua potência representacional.

Objetiva-se, desse modo, tornar apreensível e compreensível o impulso mítico que age e

subage na determinação da cultura. Cultura é unidade de culto. Os modos de sentir, pensar e querer encontram-se sobreterminados por esse impulso. Imediatamente, pode-se não identificar os artefatos e as instituições do mundo como cifras da divindade. Quando essa ausência de identificação se radicaliza, ela se confunde com a negação da própria componente mitológica da cultura.

Este ensaio preliminar e os subseqüentes ("Eumênides e a diacosmese da terra mãe", "Mitologia e ritual" , "Mito pré-helênico e mitologia grega", "Da existência dos deuses", "Arte e escatologia", "O ouro, signo metálico da imortalidade" e "O mito da psique e a simbólica da luz") diversificar a aplicação do método fenomenológico ao conhecimento histórico. Além de redes conceituais que circunscrevem os eventos de sentido à reprodução de esquemas de inteligibilidade previamente determinados, efetiva-se a legibilidade do evento em sua intencional orientação. E, em nosso caso, tais eventos se configuram como imagens que concretizam participação, circuito dinâmico de representação que não de detém na tradicional constância formal de sujeito e objeto. Atinge-se, desse modo, o horizonte sensível defragrador nos nexos vitais que realizam os fenômenos, e não as ligações intelectivo-abstratas pelas quais o intérprete faz valer um arcabouço metodológico que se impõe pelas regularidades induzidas por esse arcabouço.

Após, seguindo o aprofundamento de sua fenomenologia histórica, Eudoro relê a obra de Platão no ensaio "Mito e dialética em Platão" (ou da transposição intelectual do mistério). A recuperação da legibilidade do mito, promovendo-o à contextura originária das disposições culturais e, extensivamente, históricas, complementa-se na contextualização do exercício filosófico dentro desse horizonte imagístico e sensível. À proposição e ratificação de um logos do mito, corresponde a iluminação do mito que subsidia o logos. Desde modo, Platão não seria o primeiro metafísico, mas o último integrante de uma tradição que buscava "compreender, na esfera da inteligência, o que se encontrava fora dela ." O pensamento platônico, antes da acusação de detrator dos processos anímicos, seria uma miturgia que retoma a experiência e os dados mitopoéticos sobre a origem da tradição órfico-pitagórica.

Dessa forma, a obra de Platão não é reduzida a uma análise recorrente que se desenvolve na paráfrase dos conceitos nem na manipulação desses conceitos como justificação de um sistema relacionado a alguma disciplina. Antes, inclui-se num drama maior, que não se circunscreve a debates de idéias.

E, finalmente, como que unindo o fim ao começo, **Dioniso em Creta**, assim como fizera com o legado pré-helênico, torna compreensível, nos artigos finais ("Sobre o conteúdo original da teogonia e da escatologia órficas" e "Orfeu-músico") a religião dos mistérios que transpassou a Grécia, redifundindo o impulso mítico ancestral. O percurso imagístico de Orfeu celebra a paixão Dioniso, na vigência da dramática relação entre a vida e a morte dos deuses que os homens encenam em seu mundo.

A presença da religião dos mistérios colabora para o diálogo entre filosofia e filomitia na cultura grega. Próximo passo da fenomenologia histórica de Eudoro de Sousa é clarificar esse diálogo. Para isso escreveu **Horizonte e Complementariedade.** Mas que a tentativa de uma nova história da filosofia que acolhe as representações da primordialidade, o livro se constrói e se estrutura na busca de uma mediação que medita as relações entre logos e mito. Grande parte dos textos deste nosso **Filosofia grega** encontram-se em **Horizonte e complementariedade**. Enquanto que o volume ora reeditado era, uma antologia sem comentários, como um quadro sem legendas, o outro é uma atenta reconstrução da motivação representacional que alimenta a expressão poético-filosófico grega.

Horizonte e complementariedade, subentitulado "Ensaio sobre a relação entre mito e metafísica", nos primeiros filósofos gregos, articula-se em 81 páragrafos. Os trinta primeiros apresentam o que Eudoro chama de codificação mítica do mistério e os restantes são codificação filosófica do mito.

Na primeira parte, com ênfase a Homero e a Hesíodo, opera-se uma leitura e reposição de imagens que encarnam o impulso mítico formador da cultura. A imaginação dos limites, por

meio de seus *génos* e *gamos*, atualizando potências teocosmoantropogônicas, encenam atos fundantes relativos à complementariedade entre imanência e transcendência que motivam a sensibilidade humana em fazer-se existência. Representando o limite, na verdade o que se quer é compreender o que se encontra fora e além da experiência comum. A ultrapassagem do horizonte se diversifica como compreensão da possibilidades inerentes a atitudes radicais. Dimensionando o longínquo, o inatingível, o misterioso, o homem tornava conhecido o desconhecido, sem que este perdesse seu fascínio. Como a mão que penetra no quarto escuro e agarra e sente o relevo das sombras, as representações mitopoéticas de Homero e Hesíodo prolongam a primitividade anímica impressa num onirismo da primordialidade, retrabalhando a herança mitológica pré-helênica. O Oceano homérico e o Caos hesiódico transpõe para solo grego a vivência primordial dos extremos, a experiência enriquecedora e paradoxal de "transpor em vida os umbrais da morte".

Essa pensamento e participação nos dramas das origens encontra-se também na reflexão filosófica que se interroga sobre os fundamentos das coisas. É o que expõe na segunda parte do livro. Contra a cansativa, repetitiva e volumosa historiografia que se expressa na demonstração da autarquia e autonomia do pensamento filosófico, percorre-se o caminho de Tales a Platão sob a condução do impulso mítico que os origina. Estaria a originalidade mesma da filosofia grega nesse passo: ter por sobre os olhos as imagens do mito.

Estrategicamente, o caminho de Tales a Platão termina, como livro também, em Heráclito. Para ele aponta a complementariedade entre mito e filosofia como projeções diversas em planos funcionais diferentes que repercutem o mistério do mundo. Pelo conceito ou pela imagem, o desconhecido é apreendido.

Próximo etapa da fenomenologia histórica eudoriana que desocultou o impulso mítico criador da cultura é clarificar a aplicabilidade existencial desse impulso(seg. F. Bastos). A descrição orientada que integra os fenômenos em sua contextura imaginária, relacionada com a sensibilidade e com o onirismo da primordialidade, efetiva-se não só como uma nova história mas como adensamento da perspectiva temporalizada do próprio intérprete que se vê interagindo com próprio saber que medita. O avanço na complementariedade entre o sentir e o pensar repercute na ultrapassagem da malfadada neutralidade científica, em todos os níveis, fazendo com que o saber tenha um sabor. A reorientação das estruturas históricas movimenta a participação do conhecimento mesmo na reversibilidade de ato construtivo e de adesão ao que se constrói.

Tal é a preocupação que dominará os últimos livros de Eudoro de Sousa. Tanto é assim que suas duas últimas publicações conjugam-se desde o título : **Mitologia 1** e **Mitologia 2**. A volta ao passado, a recuperação de uma tradição sobredeterminante que se negou e reprimiu, não pode se esfacelar sob a condução de um olhar medusante e museológico. A reflexão sobre o simbólico, que o impulso mítico possibilita, permite o acesso ao questionamento da existência.

Em **Mitologia 1**, desde o prefácio, já se observa a intenção eudoriana de concretizar a verdade do mito como uma verdade transhistórica. Por isso afirma que "nem seria preciso afirmar que falamos do "ontem" com os olhos postos no hoje". No drama que se representa na Grécia temos a hesitação frente ao religioso pela invenção de um novo mito, o mito do Homem, como Eudoro dissera em **Dioniso em Creta**. Para negar o mito, o homem pensou pelo mito.

O mito do homem é a tentativa de satisfazer um querer firma-se ele mesmo em si próprio, circunscrevendo o natural e o sobrenatural ao ditames de uma consciência ávida em delimitar tudo que é ou existe. O homem, aqui, é o ser da recusa, recusa as ordens para só aceitar as que impõe. O regime de "hominização" se constitui no trajeto de desenvolvimento e progresso dessa circunscrição de todas as coisas à homogeneidade de um ritmo único de significação.

O mito do homem é, paradoxalmente, uma negação do limite. Incorpora-se o limite sem sua dialética de liminaridade. O limite aqui é limitante, rigidez coisificante que busca a plenitude completa e totalizante. Transmuta a compreensão da finitude em apreensão do possível, que o impulso mítico arquetípico realiza, na informação final de uma instância geral como possibilitadora de tudo. Essa individualização petrificante e estabilizadora se desdobra no amor,

no trabalho, no lazer, desvitalizando o nexo ritual dessas atividades com o desenvolvimento da sensibilidade.

Contudo, esse regime de fascinação instaturado pelo mito do homem desde a cultura grega, tanto lá como agora, não conseguiu anular a oculta presença da participação arquetípica do homem à abertura ao diferencial da diferença que a participação nos mistério do impulso mítico encena. Desde a mais remota antigüidade, transparece a presença do passado, de um passado que não cessa na potência de sua plasmação a nos atingir com seus apelos. Essa vida subterrânea e remota, que necessita do não historiável e da incredulidade para se apossar do homem, levando-o a participar de um encontro com a compreensão da finitude, encarna-se na fidelidade a um complexo drama ritual que desfigura e despersonaliza os iniciados.

Deuses e homens co-jogados no drama comparticipam uma trajeto *genescatológico* no qual as origens e os fins se interpenetram na expectativa e na predisposição orientada que se defronta e enfrenta radicalmente a mais intensa experiência humana que a é a morte. Na morte, numa morte antes da tumba, morte que, de tão aprofundada na sensibilidade faz sangrar até o cosmo, cessa toda linguagem explicativa, do logos arbitrário e separador. O dizer é insuficiente para traduzir o que se encena, mas são necessárias, palavras, a tortura da expressão, de uma fala que desdiz para alcançar o verbo da finitude. O referente desse dizer é insuficiente para representar a realidade que se dramatiza, mas a dinâmica tensão das imagens variacionais e sobrepostas, linguagem muda das coisas diáfanas, é preciso como meio que medeia uma concreção que recupera o contexto problematizante do dizer e do nomear. As ações do drama são insuficientes pois nada acontece, só o padecimento voluntário, adesão total que recusa qualquer sistema de impulso-resposta, mas preciso que assim atue o personagem, acolhendo si, pela sua destinação, o aflorescer da densidade da fatalidade. Morre o indivíduo e vive homem.

Palavra, imagem e gesto formam a experiência originária do logos que, suplanta a monomania racionalista que o reduziu a reprodução de informações sobre os acontecimentos sem a problematização destes.

####################################

Filosofia grega reúne textos que se reportam para aquela fenomenologia histórica apontada na introdução. Inicia-se por trechos diversos da tradição poética, principalmente de Homero e Hesíodo, que patenteiam a presença da componente mitológica da cultura. Ou seja, o poetar dos primórdios do povo grego está intimamente relacionado com as potências *teocosmoantropogônicas* originárias.

Continuando esta devoção e reverência ao sagrado, temos os chamados pensadores pré-socráticos. Neles, pensar o ser ainda é pensar o deus, a ausência fundante que por sua necessidade de culto, adesão total, não se expressa em palavras explicativas, mas em imagens. Aqui está a maior parte dos textos do livro. E a própria origem desta publicação. Na década de 50, Eudoro de Sousa intentou um megaprojeto, do qual parte se efetuou, de traduzir e veicular fontes para o estudo da filosofia e cultura gregas. Este material, que objetivava cobrir toda a história da antigüidade, chegando até o período medievo, foi publicado na Revista Brasileira de Filosofia. Com autorização de seu editor, o professor Miguel Reale, ao qual somos muito gratos, republicamos este material em anexo.

Os chamados pré-socráticos são traduzidos a partir da antologia de Diels-Kranz, que veicula os fragmentos e o contexto dos mesmos, bem como comentários biográficos e históricos. Dessa forma, o leitor pode acompanhar parte da gênese do percurso intelectual de Eudoro de Sousa. Ver que entre a tradução de 1959 e de 1978, houve um contínuo repensar esse não dito que se esconde por detrás das palavras, um imenso esforço de revigorar o espírito da letra, um ímpeto e uma entrega de trazer os deuses para o mundo.

Veja-se duas versões de Heráclito, na qual a marca da passagem do tempo imprime o refinamento da expressão, recuperando o emolduramento mito-poético do verbo, uma

proximidade maior com a palavra-gesto, com a palavra-cena, antes da palavra-signo. Término de uma fenomelogia, limiar de um existencialismo, medeia-se o processo de recuperacão do impulso mítico para onde aponta esses dois extremos: a poematização da linguagem como representação de um dizer que desdiz porque não se conclui na afirmação de resposta final, mas não reposição do próprio perguntar.

Trágica situação para a qual se dirige o terceiro capítulo de **Filosofia grega**. Neste, temos trechos de Platão que o recuperam não mais como figura prototípica do pensador ocidental, ávido em sua pulsão por sistemas abstratizantes. E essa novo olhar sobre Platão atinge uma nova maneira de compreender a própria filosofia e a tradição. Ao invés de efetivar um circuito metafísico no qual a humanidade passa do mito ao logos, não só se inverte mas como se subverte tal unidirecionalidade. Contextualiza-se a filosofia por seu substrato mítico e demonstra-se que o mito pensa e age - o mito como encontro originário das potencialidades afetivas, cognitivas e volitivas.

Dea natura, Dioniso e mistérios órfico-pitagóricos formam um uma história de longa duração que não obteve letra, só culto. Essa tradição do desconhecido transpassa a Grécia sem encontrar quem a escreva totalmente, que carne e sangue só se registram com o corpo. Quando a palavra quer só o verificável, a adequação e quando o dar-se de si, a participação já não se faz, recolhe-se mais ainda o impulso mítico, em sua existência subterrânea e arquetípica. A atividade mito-poética de Hesíodo e Homero, o poetar-pensante dos “ pré-socráticos”, a filomitia platônica são expressões verbais ainda fascinadas pelo misterioso. O dizer dessas expressões configura-se no dramático modo de cifrar a experiência religiosa que apreende as origens, longe da intenção normalizadora da historiografia que converte esses textos em preparações para o conceptual e o metafísico. Por isso são fragmentos, diagramas de forças imagéticas, ficções. Não apresentam o ato de expurgar a atualização do horizonte da sensibilidade. Ao contrário, retomam a matéria mítica como alvo de sua palavra, não como objeto de um pensamento a ser encaminhado linearmente para que se retirem as contradições de sua matéria, fornecendo um produto final livre de tensões e dinâmicas. A filosofia não é a catarse do mito, pelo menos em seus primórdios...

Nesta reedição de **Filosofia grega** deparamo-nos com muitas dificuldades. Originalmente, nosso intuito era de suprir a carência de uma antologia de textos fundamentais da cultura grega para uma público maior. Concomitantemente, seria útil também suprir outra carência, a do desconhecimento do pensamento de Eudoro de Sousa.

Porém, a edição antiga não era uma antologia organizada. Simplemente, era um conjunto de notas de trabalho, apontamentos, traduções de comentaristas entremeadas por fragmentos dos pensadores e dos poetas. Um volume descontínuo e desigual que muita vezes impedia a identificação do que pertencia a Eudoro.

Tal aparente desorientação e confusão casava-se bem com a natureza dialógica do pensamento eudoriano. Eudoro de Sousa incorpora as falas dos outros, comentando-as no interior do discurso mesmo do autor que foi apropriado. Retoma os trechos, cortando-os, fazendo vir à luz somente o essencial - aquilo que indica para o que se discute no momento. Eudoro viola os contornos estreitos e estáticos do discurso alheio, repondo a alteridade fundamental em todo processo interpretativo. Tal atrevimento muitas vezes desfigura o outro pois o configura em novo contexto. Tal contexto é o iluminação das questões para as quais se debate o autor utilizado, questões não somente as tratadas por esse autor, ma o subtexto de seu texto, o impensado de seu pensamento.

O dialogismo eudoriano remete, pois, os textos citados para o contexto efetivo de sua produção ao insuflá-los do ânimo vital que os dinamiza como respondentes dos acenos e das mensagens da sensibilidade. Daí o criticismo sempre vigilante unido a este dialogismo sempre operante. Recorta-se, releva-se, escolhe-se, retira-se para que não se condene a atividade de pensar ao mero exercício neutro de um ato repetitivo e informativo.

Por isso, com o objetivo ao se reeditar **Filosofia Grega** como recolha de textos fundamentais da cultura grega e introdução ao pensamento de Eudoro de Sousa rearranjamos a

edição original, seguindo o dialogismo e criticismo do mestre. Distribuímos a matéria antiga em capítulos, retiramos alguns textos por sua direta relação com **Horizonte e complementariedade**, haja vista que eram mais notas dos cursos que trechos para publicação, acrescentamos notas de abertura de capítulo para compreender sua presença e a dos textos traduzidos e republicamos "Fontes para a história da antigüidade", que ilustra fragmentos anteriores que estão nos capítulos e situa o leitor no desenvolvimento do projeto eudoriano de revisão da tradição ocidental pela reabilitação do mito.

É digno de nota que **Filosofia grega** foi publicado no momento em que Eudoro se encaminha para apreensão da existencialidade do mito, após a fenomenologia histórica precedente. Nesta mesma época intermediária e de passagem, Eudoro publica pela Editora UnB **Sempre o mesmo acerca do mesmo** que discute e reelabora o essa passagem do fenômeno para o existencial passando pela exegese de narrativas etnográfias dramatizadoras do impulso mítico primordial do deus que morre.

Em ambos, **Filosofia grega** e **Sempre o mesmo acerca do mesmo,** opera-se a mediação das orientações da obra eudoriana através do poético. Como o mito, que cultua a complementariedade do transcendente e do imanente, nos dizendo dos inícios e dos fins últimos de deuses, mundos e homens, mensagem genescatológica habita o logos interpelado e comovido numa expressão que faz irromper no seu acontecimento o limiar e o limite de suas possibilidades. Filomitia e mitosofia são, assim, os meios complementares do mistério para que a fala anuncie com a sugestão de sua própria impossibilidade de tudo esclarecer. Tais são os textos que **Filosofia grega** ora publica.

A revisão do legado helênico: o caso da Poética de Aristóteles

A idéia de um classicismo, de uma época áurea no percurso intelectual do Homem, invade e persuade o pensamento ocidental, tornando-se ponto de referência para construção de teorias e interpretações nas mais diversas áreas do saber. Podemos denominar a constituição dessa época como um ato fundante dentro de nossa operatividade histórica, ato inerente à estrutura mesma da compreensão, pois as motivações fundamentais para a irrupção deste classicismo se devem ao relacionamento do sujeito com suas capacidades lingüísticas e intelectivas. É em relação à determinado tipo de experiência com a razão e com a palavra que o classicismo e o classicismo de todas as épocas exsuge como fenômeno de sentido.

Esta operatividade histórica tem um horizonte cultural originante bem definido. A Grécia é o *topos* do clássico. E a leitura dessa cultura desentranha essa situação prototípica da palavra e do pensamento. O próprio helenismo se desloca de seu espaço-tempo para figurar como pressuposto de qualquer conceptualização quanto à experiência do classicismo. O agir e a reflexão sobre este agir são cada vez mais explicitações das motivações do áureo e do perfeito.

Daqui, como efeito, temos uma especulação quanto ao movimento da História; uma especulação e um projeto configurador de todos os tempos. As mutações históricas entram no programa desenvolvimentista que retira do helenismo atemporal sua referência e valoração. As épocas se formam e se alternam quanto à oposição ou acatamento desse helenismo hierático (Eudoro). Período medievo, Renascimento, Barroco, Iluminismo, Romantismo, Modernidade vão se tornando emblemas e divisas do auto-fazer-se da temporalidade como sistema. Os atos fundadores e o horizonte cultural definido e originante conformam as expectativas dos intérpretes ao assentimento da formalização da mudança. A referência fala mais alto que o

fenômeno.

Por isso, torna-se hoje urgentíssima a prática de desconstrução desse modelo interpretativo. Em tempos do niilismo pós-modernista, que nega a tradição e toma a si mesmo como finalidade da decadência e do julgamento da História, é preciso um contra-niilismo que veja a positividade da tradição e reflita sobre esse gerenciamento das mudanças.

O classicismo, o emolduramento sistêmico da cultura helênica, relaciona-se também com o projeto crítico e metafísico que depois se denominará Racionalismo. A administração do sentido das eras - estas vistas como um acontecimento único, esgotado em suas representações e superável em suas determinações- encaminha-se para entronizar uma orientação hierárquica das capacidades interpretativas e produtivas da realidade, hierarquia esta que toma como centro e dominância a experiência com o logos, com a monorientação discursivo-intelectiva. Ao efetivar esse modelo peremptório, cumpre-se o que Bachelard bem dizia da quadrúplice redução da razão: um pensar sem limites senão os do absoluto de sua presença e autarquia, de não se importar com *o que*, com *o quando*, com *o como* e com *o quem* .

Note-se a funcionalidade da linguagem em jogo, que já se pode detectar na utilização do rótulo categorial Classicismo. Esvazia-se a possibilidade de plurivocidade da palavra, fazendo com que esta esteja adequada a um sentido geral e abstrato por cima de todos os contextos. A partir de seu centro de significação, que coincide com seu próprio sentido, a linguagem ultrapassa e nega os diversos contextos em prol da uniformização da experiência de entendimento. Significar em sua evidência imediata, fruto de tratamento que converge os usos para uma normalização comunicativa facilmente identificável em qualquer época e em qualquer lugar - eis a herança da palavra destacada de suas limitações para ser uma coisa só em qualquer lugar.

Aos perder seus índices de variação, a palavra ganha uma funcionalidade, torna-se conceptual. Sua intervenção na vida da comunidade se faz no realce a regularidades que a condicionariam a um processo de ordenamento. Em relação à compreensão, enquanto separam-se pensar e falar, o entendimento vira mnemotécnica, e a fala, vocabulário.

Essa ficção filosófica do projeto racionalista-classicista esbarra, porém, na concretude histórica a qual tenta sujeitar. Em nossa desconstrução dessa aporia da razão, notamos que seu ponto-origem não corresponde aos resultados esperados. A cultura grega não é auge da irrupção do classicismo e do posterior racionalismo. O nascimento e dominância logocêntricos são uma imagem tardia, filtrada pelo Iluminismo.

Desconfiaram dois membros de nossa modernidade dessa interpretação do legado grego. Hölderlin, em seu poetar pensante, recupera a dinamicidade existencial e arquetípica do imaginário mítico e da arte dramática. Nietzsche distende e aprofunda esta abertura poética em seu ensaio **O nascimento da tragédia** . É por meio da mediação estética, o pensar e o experimentar o fazer construtivo, que se pode atingir os fundamentos da imagem racional da Grécia. Sendo esta uma projeção conceptual, uma representação, só uma crítica da representação lhe atinge.

A revisão do legado helênico, dessa maneira, passa pela reproposição do interrelacionamento entre arte e pensamento. A codificação o filosófica da arte parece ter encontrado na exclusão do imagético a possibilidade de engendrar seu trajeto de afirmação. Por isso, e para todas as épocas, ficaram estabelecidos o lema e a verdade do racionalismo : do mito ao logos, eis o percurso do desenvolvimento do homem rumo à total posse de sua autonomia e direito.

Logo, a recolocação da arte como questão acena para uma mediação por meio da qual se medita a compreensão da História, da efetividade desse nosso passado que, insuspeito de

alteração, permaneceu como recalcado sem sublimação.

A partir destas reflexões, o texto **Poética** de Aristóteles recrudesce em sua proeminência sobre outros textos da antigüidade que realizaram uma intervenção no fazer artístico em busca de esclarecer esta prática. Em torno da realidade da obra, Aristóteles objetiva compreender o fazer de todas as obras, entender o que é uma obra, o que é esse fazer que efetiva um produto. Ou seja, Aristóteles quer efetivar o pressuposto de compreensão do fazer artístico, um pressuposto que, suplantando todas as diferenças, ambigüidades que a recepção da obra produz, constitui-se como orientação prévia absoluta para o entendimento da construtividade.

Seu ponto de partida, pois, é morfológico. Parte do já realizado, do já feito. E, a partir da caracterização dos elementos constituintes, atinge a determinação da obra. É preciso que se parta de algo já expresso para encontrar o processo que o define. Eis a originalidade e a diferença de Aristóteles: incide seu olhar inquiridor em torno da casualidade produtiva. Uma ciência que explicite o que são os já realizados -eis a motivação aristotélica. Entrechocam-se duas razões. A do artista, em sua obra composta, e a do investigador. Este debate é normalizado pela precedência da obra sobre o artista. A definição do processo compositivo não interroga quem realizou. Os produtos estão em posição hierarquicamente superior ao executor. Em nenhum momento se avistam comentários quanto "à originalidade abscôndita do poeta, em sua individualidade insofismável e profunda." O autor é um anônimo, uma existência sem foros de influência ou particularidade. A única singularidade é a da morfologia do produto que perde sua específica condição para fazer valer esta ciência. A conversão do realizado à orientação finalística que dirige todos os eventos do sentido no mundo é o que se intenta encenar. Eis a contradição de toda codificação filosófica da arte : a explicitação da constituição doa um impulso que, mesmo que capte a realidade da coisa-alvo, realça as propriedades do discurso-análise, pois mais e melhor ainda a descrição da constituição supera o constituído. Aqui a particularidade recai no particularismo que consulta a obra como exemplo da norma geral do ser.

Por isso, mais que uma normatividade quanto ao fazer artístico, a **Poética** revela-se como uma expressão, como uma intencionalidade configuradora de sentido que de si mesmo recebe os meios e o horizonte de sua significação. A intervenção que se pratica em torno de um fazer é um operar também. Poucos se preocupam com este fato: o texto que se ocupa com a estrutura de outros textos é um texto estruturado. A dimensão metalingüística de sua atividade não elide sua dimensão construtiva. Ao caracterizar a formatividade das obras, a **Poética** produz sua própria forma. Seus meios de expressão evidenciam estratégias inscritas em sua autoplasmação. Eis um capítulo da historiografia da arte que permaneceu na virtualidade: ao mesmo tempo que se funda uma reflexão sobre arte, funda-se uma história da razão construtiva.

Neste ponto, é necessário que se façam alguns comentários antes da incursão na poética mesma do texto aristotélico. O que intenta o estagirita ao demonstrar o modo e a possibilidade de existência da arte ? Interpondo-se entre o executor e a comunidade receptiva, o texto aristotélico toma o lugar da obra realizada, sendo a própria **Póetica** uma obra, outra que seja.

Esta simulação só poderia ser feito quando e no tempo de não se entenderem mais autores e receptores. A substituição intelectiva quer reatar os laços de mútua dependência entre realizadores e público-alvo. É em torno da crise das trocas de sentido, da estrutura dialógica da cultura que é preciso situar a atividade aristotélica. É preciso explicar o que já de si mesmo não oferece condições de legibilidade. Frente à institucionalização dos atos na comunidade histórica grega, com a vitória do movimento sofista e do moralismo délfico, as relações intersubjetivas alteram suas motivações representacionais e necessitam de discursos cooptados com o novo modo de ver as coisas.

Toda obra, todo fazer, em virtude de sua operatividade, atribui a si seu sentido. Para realizar, precisa possibilitar-se. Os atos de sua formatividade inscrevem seu significado. Daí é preciso distinguir entre metalingüísticas explícitas e implícitas, artificialmente. Todo processo registra em si seu horizonte compreensivo, sua linguagem, sua razão construtiva. Isto pode ser chamado de metalinguagem interna. Quando não mais há compreensão desse horizonte , torna-se preciso uma tradução. Aqui chocam os códigos. O fato de algo com sentido deixar de o ter

remete-nos ao contexto cultural que o emoldura. Não fazer mais sentido significa que a interpretação da realidade que o obra gera não é mais aceita pela comunidade para a qual foi dirigida.

A **Poética** evidencia o explicitar de uma razão construtiva, demonstrando que a participação na arte agora exige uma coordenação do evento que a encampa. Trata-se da instrumentalização do fenômeno artístico o que se procura aqui. A arte encontra sua validade como resposta a uma pergunta que não está em sua estrutura, em sua realização. A legitimidade do fazer artístico transparece no englobante jurídico que pesa sobre a modernidade helênica. A base ritual e primitiva da arte é refutada em prol de nova participação coletiva que se dá na *pólis*. A uniformização e regulação dos processos - eis o *telos* da nova razão construtiva que vêm com a vitória do categórico e do conceptual. A metalinguagem explícita é mais uma das confirmações dessa redoma de assentimentos e padronizações que são os novos mediadores entre os concidadãos e os produtos por eles figurados.

Senão, vejamos como a **Poética** é estruturada. Todo um programa de captar e nomear as distinções, as diferenças é posto em ação por Aristóteles. Nomear as distinções entre os elementos constituintes de um todo - eis o que é feito a cada momento. Mas que não se engane o leitor ante esse formulário de objetos nomeados. A taxonomia reverbera um controle do conjunto. As diferenças não ganham o peso iluminador do contexto que as produzem. São diferidos e distinguíveis pelo fator iluminante que as direciona. As diferenças são similitudes que reforçam o discurso que as agencia. A busca da diferença retoma o diferencial que lhe possibilita - a ratificação do projeto de base, da heurística que fundamenta toda atividade do texto. Por meio de distinções e definições convergem os fatos para refletirem não a si mesmos mas ao absoluto que vai sendo efetivado.

Note-se a frase inicial da **Poética**. Este primeiro capítulo quer definir a casualidade produtiva da arte. “Falemos de poesia - dela mesma e das suas espécies” . No detalhe da letra, seu espírito. Eis a notoriedade da evidência indiscutida de um discurso que expulsa qualquer modificação, qualquer indeterminação. Falemos da poesia, que é a essência da definição da arte, e falemos dos elementos que lhe são próprios. Falemos do gênero, do geral, do genérico, do genético, da origem, da origem da origem, da essência da essência e depois ...do depois.

Este “depois” já impõe um modo de conceber as distinções - a lembrança de um dividir. Mas divisa-se nesse dividir uma descontinuidade aberrante de ordens. Dois grupos aqui se tornam identificáveis. Um, hierarquicamente superior, que mantém a hegemonia sobre as partes; e, outro, o das partes que servem como indicadores da especialidade das essências.

Confirmando essa dualidade formante, logo mais abaixo no texto, no mesmo parágrafo inicial, afirma-se que vão ser arrolados ”quantos e quais os elementos de cada espécie” (1). Note-se que o segundo grupo é quantificável. Da taxonomia antecipa-se a quantificação. O que em si mesmo já não se distingue, dispõem-se na conformidade com o que o gerencia. Nomear, enumerar são atos que fornecem uma linguagem das coisas, invertendo a casualidade produtiva que as contextualiza ao privilegiar o produto sobre o processo. O referente da coisa fala mais alto que sua possibilidade de ser.

Este ritmo de dualidade aparente, que procura excluir a diferença para normalizar a contradição e fazer valer o absoluto, reverbera em toda a **Poética**. Tal constância impõe a consideração da estética do texto aristotélico. O repetir é a fidelidade do princípio de composição que define a **Poética**. Como foi utilizado para o frontispício do texto, estará presente em seu final. Note-se a atualidade do ritmo estruturante que dá coesão e coerência à articulação observacional e intelectiva de Aristóteles. Tais atos são a metalinguagem interna de uma obra que objetiva ser uma metalinguagem externa de toda e qualquer obra. A modernidade segue seu trajeto alimentando-se dos cadáveres do que nega.

Da generalidade à particularidade. Após a morfologia histórica da poesia trágica e cômica, como se fosse um intercurso, preconiza-se uma morfologia estrutural. Principia por uma definição da tragédia. É, pois, a tragédia “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão(...) e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas

emoções"(27). Este é o eixo das posteriores incursões de Aristóteles na essência da tragédia. Define-se a arte trágica por meio de um desses elementos constituintes que deixa de ser aparição do fenômeno que a possibilita para ser possibilidade do fenômeno mesmo que a insuflou. Tanto que, em seguida, Aristóteles intensifica essa preponderância e o ritmo de exclusões de seu estilo ao escrever que "porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida"(32).

Por detrás da opção valorativa e hierarquizante, há uma teoria sobre a ficção, concepção que interpreta as relações entre realidade e imaginação e, conseqüentemente, da representação e dos objetos expressos. Frente à diversidade fenomênica do mundo, a óptica de deslizar o centro das atenções para o obra e não para o autor aponta para um controle da ficção, frente à instabilidade e variação das pessoas. Esta teoria é parte integrante do projeto aristotélico de coordenar a razão construtiva com a evidenciação dos mecanismos da verdade comum da *pólis*.

Continuando o desenvolvimento confirmador do ritmo de distinções e definições, é preciso agora dizer o que é essa ação que se imita na tragédia. Veja-se como tudo é coerente e bem entremeado posto que uma afirmativa vai gerando outra. No entanto, é preciso observar a natureza real desse processo. O ininterrupto tecer de definições em definições cria uma ilusão de seqüência do entendimento . A carência do conceptual, em sua aporia, é o que determina esse procedimento. São precisos novos e diferenciados pontos-limitantes, cortes no texto, para que se crie um jogo de relações que forneçam um referente para o dito. Cada ponto é um ponto-origem que reafirma o mesmo ritmo estruturante. É como se a cada momento voltássemos para o início, lembrando o absoluto primevo. Atentando-se ao detalhe dos procedimentos, quebra-se a ilusão da seqüência, rende-se a linha ao vazio das exclusões e interdições "obliteradas". E o novo, os distintos são mesmas recuperações do pressuposto fundante.

Em virtude disso, é preciso sempre definir o já definido que vai definir outros termos.

Assim sendo, "a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo"(41). Note-se que a ação não é de ninguém, é a ação em si mesma, em sua inteireza como um todo, como um produto, como um já feito.

Como não poderia deixar de ser, temos agora que definir o que é todo. "Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim "(42). Cada afirmativa é preparatória, esvazia-se em sua plenipotência indiscutida, como autoevidência de sua própria consideração e verdade. Definir aqui é atualizar uma indefinida cadeia de razões que não distingue mais nada pois atualiza um presente que toma de si mesmo seu contexto e sua legibilidade. Há a pulverização do dado através dessa tática desintegradora que procura uma unidade acima de qualquer determinante temporal e espacial a não ser o de sua dimensão intelectiva abstrata.

Esta aporia do arrazoado aristotélico recai em uma formalidade lógica em sua dependência a uma irônica eterna pendência e insaciedade, como se pode ver agora quando são definidos os elementos do todo. Eis a longa e bisonha situação de uma ciência do todo, que é uma ciência da ação, que é uma ciência da tragédia, que é uma ciência da arte, que é uma ausência do artístico e do imagético: " 'Princípio' é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. 'Fim' , ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos e que depois de si nada tem. 'Meio'é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois"(42)

Sem dúvida, conclui-se a preponderância do todo sobre as partes, em um estranho e mágico procedimento. O princípio a si não se basta- aponta para o que virá. Dessa forma, é complementar ao fim, pois o fim apenas sucede, sendo término e exaustão total. Já o meio é o mais indefinido, pois apenas está entre, é posicional.

Veja-se a metáfora geométrica que fundamenta esta especulação que tem os olhos em uma figura e não na formatividade específica do fazer artístico. O artifício metodológico supera a realização do artífice.

Nessa formalização das distinções e definições, torna-se mais clara a crise da razão construtiva helênica. A formalização, como ato inerente à discusividade da modernidade grega,

reivindica um saber que se contrapõe à experiência e à tradição míticas. Este divórcio entre planos temporais e projetos existenciais da comunidade grega se patenteia no descrédito e desvalorização do fator originante, do princípio. A cultura mítica trabalha com genealogias, com a busca de encenar imageticamente as motivações primeiras e os fins últimos dos homens.

Em contraposição a esta vertente, a **Poética** , trabalhando com um presente contínuo e pontual, desde o estilo construtor de uma seqüência aporética, ruma para uma atemporalidade cósmica, ao reforçar um todo indeterminado, inominado, impessoal. Note-se a gestação de um princípio englobante do qual não se exige uma partipação ritual dos sujeitos, a não ser a crediblidade em razão de sua generalidade.

Logo,"Uno é o mito"(46), doando, por sua forma de conjunto, um modelo arquetípico de sua leitura e uma imagem da *pólis*.

Nesse ponto, interessa reconsiderar a **Poética** no horizonte de um novo espectro. A endêmica especialização acadêmica condenou o pensar a arte à indefinida labuta e disputa em torno da liberdade ou não da atividade onírica. Neste conflito, todo fator conflituoso e toda abertura de sentido cessam. A normatividade da **Poética** é reduzida ao que transparece nessas contendas literárias que subsidiam discussões infindáveis sobre a natureza do homem. Este Humanismo se articula no classicismo de todas as épocas (conf. acima) e que toma da **Poética** seu ponto de reflexão e partida. Aqui, ao refazer a leitura do texto como obra, objetivamos superar essa tradição que toma o texto como pretexto e não conjuga a discussão sobre a arte com a discussão maior sobre o agenciamento da estrutura da compreensão que se instaura na tentativa um direcionamento da razão construtiva. Esta razão, tão antiga quanto despotenciada, está no cerne da crise da cultura helênica, defrontando-se com a uniformização de suas práticas de expressão e vivência.

Tal reconsideração da poética da **Poética** delineia a teoria da ficção que unifica o texto aristotélico. Trata-se da teoria orgânica da obra artística. Após utilizar uma imagem geométrica, Aristóteles agora uma biológica - a do corpo.

Este procedimento resulta em se pensar a o valor cognitivo da metáfora epistemológica. No vazio das cadeias da razões, na formalização do conhecimento, surgem imagens como paráfrases de conceitos. Ao falar de imaginários em ação, Aristóteles vale-se de ilustrações de realidades nas quais a imagem é uma idéia reificada.

Mais uma vez confirma-se o ritmo nivelador do texto, posto que a imagem não interessa em si mesma, mas o que significa após deixar seu contexto produtivo. A metáfora epistemológica do corpo objetiva uma familiaridade com a generalidade redutora efetuada, proximidade que recupera a atualidade de uma atemporalidade indistinta.

Falemos da teoria orgânica da obra de arte. Seguindo Aristóteles, temos " o belo- ser vivente ou o que se componha de parte(...)"(44). À uma abordagem do fazer artístico que não se preocupa com os caracteres e sua variação, complementa-se uma metáfora epistemológica baseada em pessoas. Contudo, esse corpo não tem rosto, gesto ou voz. É um organismo, uma teleologia diretiva. Este organismo desvitalizado encarna a intenção prefiguradora de Aristóteles em dimensionar a função da arte.

A organicidade impõe uma interrupção constitutiva do processo imaginante no qual subordina-se a normatividade à uma instância não-imaginativa que lhe é inerente. Esta estratégia nivela todos os atos constituidores de imaginários a uma razão de natureza outra que não a participante da construção. Inocula-se, como constituinte da obra, uma razão normalizadora que, destacada de sua integratividade do processo, evidencia-se como explicitadora do sentido e da função do que é feito. Estabelece-se um divórcio entre as intenções figurativas e os atos de compreensão da figuração. Fazer e dizer sobre o fazer são dois níveis diferenciados, e, da distinção, a hierarquia. Como dois líqüidos imiscíveis, co-habitam, em um mesmo espaço, tempos diversos da compreensão. O fenômeno escapa a si mesmo, sendo aura fantasmagórica da projeção intelectual que o define e resguarda seu *telos*.

Para todo o sempre a poesia do mundo precisará de um interpretante que não o próprio mundo. a articulação de um processo necessita da legitimidade de um núcleo ideático gerativo.

Separam-se razão, linguagem e imaginação. Eis uma nova intencionalidade que aqui se cria: a intencionalidade categorial, momento aporético que atualiza o absoluto de um indiscutido, atemporal e livre das determinações existenciárias.

Esta intencionalidade categórica objetiva construir o *a priori* das interpretações da arte. É em torno da configuração da estrutura pressupositiva de uma teoria da arte que se dirige a **Poética**. Fazer a interpretação das interpretações, convertendo em referente, em interpretante mesmo da interação obra-leitor, assujeitando os receptores aos ditames regráticos de sua orientação - eis o pressuposto categorial que Aristóteles almeja. Note-se que esse pressuposto afeta a experiência básica da arte, que é o da irradiação de uma modificação, desde quem faz a obrar até quem a lê.

Voltemos à definição aristotélica da tragédia. Em sua morfologia estrutural, além da ação, outra componente corrobora tal esquematismo teórico. Não só a tragédia imita ações como suscita terror e piedade. A casualidade produtiva ruma para os extremos de sua aplicação. Demonstra-se como funciona a tragédia, sob a perspectiva de sua organicidade, e, também, evidencia-se sua finalidade. Eis um completo (essa é a fatal inteireza da obra artística ...) circuito de todo e parte, de causa e efeito. A dominância actancial da tragédia resulta em um efeito catártico. Ou melhor, a tragédia tem por objetivo a catarse. A finalidade suprime as etapas precedentes. Tudo ruma para sua catástrofe na platéia. Um princípio diretor orgânico aponta para a recepção da representação.

Mas, contraditoriamente, essa lógica da codificação do fazer artístico afirmar ser a purgação do efeito o objetivo da catástrofe. Daquilo que já era a finalidade, encontra-se espaço para se pensar uma finalidade da finalidade que é a sua extinção, a extirpação do efeito. A racionalidade e o controle da representação se completam em uma emocionalidade tardia.

Este é o máximo da organicidade aristotélica que suprime até o que foi possibilitado, é a exaustão de toda e qualquer possibilidade. O percurso cognitivo da teoria aristotélica é um contínuo processo de racionalizar a participação, de reduzir as multiplicidades inerentes ao processo imaginativo, chegando até ao sujeito que a recebe. A lógica de Aristóteles é inverter e contradizer os ganhos da experiência artística em sua totalidade.

Mas como extirpar o irreversível assimilado na sensibilidade ? esta e outras perguntas surgem quando uma teoria dramática da arte se propõe. A abordagem aristotélica é uma codificação que procura adequar a razão construtiva à razão categorial presente na interpretação helênica de sua herança mítica. A construção da *pólis* é a nova obra a ser efetivada pelos artífices do conceitos(nunca esquecer a existência de uma estética da inteligência). Esta obra deve ser superior às pessoas. As relações interindividuais, pautadas no consenso e na eqüidade relativa, conformam a linguagem ao exercício do assentimento. O lugar da arte é o da concessão e reforço a este projeto. A catarse aristotélica é a purgação do passado. A herança lendária e mítica é o primitivo a ser refutado. O lugar de encontro entre o moderno e o primevo é o teatro. Vendo as ações e a ruína dos heróis , os cidadãos advertidos que foram, eliminariam o resíduo irracional no dia a dia da comunidade. A didática da arte é a dogmática do bem estar comum. Inda que tudo seja um projeto e que, par a par com a **Poética**, tenham sobrevivido a tragédia e os mitos. A mediação estética, a intencionalidade configurativa dos processos, permanece como chave para esse drama da História que ainda não deixou de fazer sentido. Os sonhos da razão absoluta tornaram-se seu eterno pesadelo

As citações da Poética foram feitas de acordo com a edição de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Os números entre parêntesis se referem aos parágrafos do textos, segundo esta edição.

A morte de Penteu: o equívoco do dionisismo catártico

"De muitas formas se reveste o divino;
muitas vezes agem os deuses ao invés do que esperamos.
O que esperávamos não foi cumprido;
e para o inesperado a divindade descobre o caminho.
Assim termina o drama".

Êxodo da peça **As bacantes,** de Eurípedes.

1- Projeções

Não é a toa que o nome de Dioniso volta e meia retorna, normalmente associado a uma necessidade de transcendência frente a determinado contexto histórico no qual um futuro alado melhor substituiria um presente exaurido, tudo fruto de um outro futuro que se esvaneceu. Dessa maneira, a ideologia dionisíaca transforma-se em prática apocalíptica, por meio da qual o subterfúgio a uma concentração liberadora e salvacionista torna-se a única salvaguarda contra um mal que pretende existir e ser provável. Dioniso irrompe como redenção irrefreável contra a circunscrição do homem. Por Baco, novamente detemos nossa potência negadora de todo e qualquer limite.

Como é tão módico e circunstancial este nosso deus embriagado de aplicações esfuziantes e soteriológicas, Dioniso comparece hoje como um referente que se pode tomar a mão. Denomina, na estrutura da subjetividade moderna, um tipo de comportamento racional niilista que se esforça, contraditoriamente, em estabilizar as emoções. O excesso é administrado como exceção programada, um ritual sem mito que mistifica certa excelência humana - sua virilidade de predador. Dioniso é o auto-elogio da raça que inventa pílulas antialérgicas para sua primitividade já floreada. A essência da experiência dionisíaca de liberação, em todas suas formas modernas, doa-nos a imperiosa subjetividade que não se modifica de modo algum. A danação é um prazer.

Bem diferente disso é a realidade com a qual nos deparamos ao compreender o deus da tragédia grega. Aqui, a solicitação de Dioniso se faz diferentemente. Como regedor dos festivais dramáticos, o culto a Dioniso evidencia um intercâmbio no qual não se registra aquele aparato de hierarquia do consumidor de imagens para com seu "credo". A subjetividade esta sujeita ao aprendizado do que lhe põe em risco e abertura.

Como obra, é na peça **As Bacantes**, de Eurípedes, que este intercâmbio entre a natureza do deus e vivência do homem torna-se mais explicitado. Desde o título, nota-se um dos mecanismos básicos de irrupção da verdade dionisíaca no mundo mortal: o deus surge descentradamente, não é o foco mesmo de seu surgimento, ou, ainda, a luz que dele emana irradia-se multiperspectivamente. É por meio das cultuantes de seus mistérios que ele se revela, desvelado, pois, em uma mediação . Dioniso *É* no acontecer vário e intenso da frenética dança de suas acompanhantes rituais. Ele se concretiza na personificação desfiguradora que atinge as bacantes. Dioniso, desse modo, não é deus acósmico, abstrato e conceptual. Ele necessita do corpo, arrastando seus seguidores para uma irreversível experiência que modifica quem dela participa. A dança das bacantes é um *medium* para os signos de uma metamorfose complexa: o *cultuante* assume o destino de plasticidade do deus, concretizando o rol de ambivalências que este destino possibilita, ao mesmo tempo que, após, sua identidade individual vê-se confrontada com um radical rapto e desestabilização. Um ritmo de personificação/despersonalização acomete

o cultuante que se inicia nos mistérios da constituição do saber de si, via imagens violentas e inolvidáveis.

Mas vejamos a peça de Eurípedes. Estruturalmente, temos um conjunto de episódios entrecortados pelas partes corais das bacantes : Prólogo (monólogo de Dioniso), Párodo (coro das bacantes), episódio I (Tirésias, Cadmo e Dioniso), estásimo (canto coral das bacantes), episódio II (esticomitia entre Penteu e Dioniso), estásimo (coro das bacantes), episódio III (Dioniso/coro, Penteu/Dioniso, Mensageiro e Esticomitia Penteu/Dioniso), estásimo (canto coral das bacantes com contraposição de vozes), episódio IV (Dioniso/Penteu em interlúdio cômico irônico), estásimo (canto coral em contraposição de vozes) episódio V (Mensageiro com a morte de Penteu), estásimo (curta lamentação entre canto e palavras)e êxodo (Agave, Cadmo e Dioniso).

2- O prólogo da peça

Abrenuncia-se **As bacantes** com o prólogo de Dioniso. Neste momento tipicamente euripidiano, temos a técnica de apresentar uma imagem do espetáculo antecipada, selecionando os traços que posteriormente serão mais dramatizados. Privilegia-se, inicialmente, o reforço da memória do deus, ao se ofertar aspectos primordiais de sua origem e culto, retomando as práticas genealógicas da tradição épica. Filho de um imortal (Zeus) com uma mortal (Sêmele), Dioniso se estabelece como o deus do paradoxo impossível de ser negado, visto que incrustado na sua maternidade fatal. Seus mistérios realizam a excessividade inebriante das lamentações fúnebres e dos rituais orgiásticos como verdades complementares de uma existência que se manifesta nos extremos conjugados.

Contrariamente a este culto eis a figura de Penteu. Opondo-se aos desígnios sagrados, seu papel neste teatro será de ratificar a irreversibilidade da irrupção divina na constituição do sujeito defrontando-se com seus limites, e o maior deles, o limite de si mesmo. Da mesma maneira que o próprio deus irrompe descentrado em seu próprio culto e é morto em seu próprio ritual, deve o homem experimentar e realizar um assalto à sua individualidade, reorientando sua perspectiva sobre o mundo (e sua finitude transparece como dom e obra nos quais algo aflora para além do que se conhecia ou se pressupunha como final, acabado). Caberá a Penteu não o papel de adversário de Dioniso, mas condição mesma de possibilidade do divino ambivalente. Penteu é condição de possibilidade de Dioniso. Dioniso só o é encarnado, personificado. A recusa de Penteu só realça o ajuste dionisíaco. Neste momentos de extremos, extrema-se a certeza da impossibilidade última, mor possibilidade; na vida, latente está a metamorfose. Como as bacantes, Penteu aguarda acoplar uma transcendência à sua imanência.

3- Párodo

E entram as bacantes. Elas são a dança que plasma a paixão do deus morto em sua própria festa. O infinito prazer da vida retoma a interrupção fatal. Neste párodo, prévio da contracenação, elas são o advento da dança e das palavras que medeiam cenas. As bacantes cantam e dançam invocando o deus, conclamando os que em volta estão para o culto. Fórmulas rituais sacralizam a reciprocidade dinâmica entre os cultuadores e o divino, ao mesmo tempo que certos comandos impressos e perceptíveis nas falas-gestos encaminham os movimentos do coro. Recuperam-se as imagens de Dioniso, genealogia iluminada pelo duplo nascimento primevo. Sendo mortal e imortal, agora vemos ele duplamente nascido, sendo duplo de um ser já duplo, desdobramento que engendra um circuito espiralado que remete constantemente para a precariedade de uma ilimitação. Por isso, mudam os comandos. Frente a esta excessividade germinal, a congenialidade dos cultuantes. Saltando entre os montes, as bacantes colhem e recolhem os signos da viragem, do mundo transtornado em sua abundância. Fende-se a terra e brotam leite, vinho e mel. A insaciável vertigem faz ver os abismos em flor - de si mesmo, o que se solicita para ser. A atividade antrocosmogônica de Dioniso não se apreende senão no

inexaurível. E as bacantes dançam e cantam com tirsos. Eis o que é o tirso: uma cana oca na qual se alocam ramos exuberantes de Hidra (planta com veneno). Antes da entra da humanidade de Penteu, Dioniso intensamente demonstra-se.

4- Episódio I

Em seguida, no primeiro episódio, dialogam o profeta Tirésias e Cadmo. Idosos, ambos prezam as festividades báquicas, confirmando-se como guardiães da tradição, da memória mítica na cidade. Apregoam a verdade de subjugar a esfera humana à potência divina. Tirésias convida Cadmo para prestar honra a Dioniso, seguir as bacantes em sua desabalada carreira e possessão, o que os torna jovens. A vertigem dionisíaca devolve a experiência com as origens, com a renovação da vida.

Enquanto isso divide-se a cena, a perspectiva do drama, ao entrar em cena Penteu. Contrapondo-se à adventícia alegria dos idosos, Penteu profere sua confissão de descrédito e desvalorização aos cultos báquicos. A modernidade do jovem tirano nega a primordialidade do novo deus.

A atividade de expurgar o sagrado do seio da cidade, efetuado por Penteu, relaciona-se a seu redutor entendimento do que é o ritual dionisíaco. Assim como ele julga o culto por traços periféricos (sexualidade, ócio e farsa,"virtudes" incompatíveis com a cidade amuralhada, com a subjetividade imperiosa), da mesma forma comparece Penteu exteriorizado quanto à verdade dionisíaca. Como caçador da transcendência, comporta-se ele monovalentemente, aprisionando as ambivalências, cercando-as com as grades que tudo sujeita a seu controle e domínio. É preciso preservar a cidade e os que nela habitam dessa irracionalidade afetiva. Encerrados em suas posições-lugares, os indivíduos devem repercutir a ordenação da *pólis*.

Por isso, eis o espanto de Penteu ao ver dentro do próprio palácio guarida para Dioniso. Do descrédito e perseguição, chegamos, neste momento, ao furor e ao ridículo. Penteu defronta-se com o profeta tornado agora adivinho mentiroso e com Cadmo, esposo de sua mãe, insensato e tolo velho. As cãs não protegem da loucura de Baco. Não há idade para Dioniso, incontrolável instância que subverte o mundo.

Contrariando as reduções e incompreensões de Penteu, que nada sabe dos deuses (logo, pois, nada sabe de si mesmo), Tirésias, cego que vê e interpreta o que os outros ignoram, arrazoa, em seguida, contra a desrazão do jovem tirano. A audácia e o vigor da palavra inquisitorial do jovem soberano efetivam táticas que não colocam em questão o ponto-origem de suas ordenanças - o *quem* das práticas, o sujeito dos processos. Escondido por detrás dos imperativos, encontra-se cativo aquele que é dirigido por sua obsessiva idéia sem contraprova.

Tirésias, então, lança luzes a respeito do horizonte cultural que sobredetermina a *pólis*. Não adianta combater Dioniso e enclausurar-se no desconhecimento da primitividade desse "novo Deus". Dioniso personifica as matrizes míticas da cultura humana, cifradas no culto à grande deusa assassinada a qual, de seu corpo cultivado, brotam os frutos da terra. É preciso a morte de um deus para que nasça o mundo. Vertido como oferenda, seja no vinho, seja em suas imagens, Dioniso encena-se como modelo arquetípico da complexidade real de nossa personalidade, na qual a morte acena como possibilidade, a finitude humana como produção. O extremo de extremos que é um deus radicaliza-se ainda mais na imagem de um deus que morre. Assumir o destino dionisíaco é compreender a dialética limite-liminar que comanda nossa existência, eliminando toda e qualquer transcendência vazia, disposta em preservar intacta uma subjetividade que se desconhece e se despotencia nos ditames regráticos de uma ordem imponderável e impermeável. Dioniso trabalha com o que já se é, nada acrescenta ou diminui que já não esteja potencialmente no homem.

Por isso, a loucura dionisíaca só o é para os que não cultuam, para os que não compartilham dessa modificação de sua individualidade. A desmesura das bacantes é o horizonte configurador, a intimidade com seu limite. Loucura é ser outro sendo (e nem tanto) o mesmo.

A loucura dionisíaca, pois, é sabedoria, a compreensão mesma da constituição do sujeito.

O arroubo hiperbólico ilumina e esclarece as possibilidades de ser. Contudo, ser já é, desde já, a revelação do que se é. Desse modo, Tirésias caracteriza a perspectiva redutora de Penteu que difunde a essência de Dioniso como uma experiência negadora dos limites. Tirésias responde as acusações de Penteu confirmando que no frenesi báquico jamais se corromperá a mulher prudente. Ou seja, o evento de Dioniso na vida de seu cultuante especifica uma disponibilidade da pessoa. Do vazio, só o vazio pode falar. A excessividade individualiza uma intenção que se transmita em intimidade com o desejo disseminante. O que se manifesta guarda reverência com o que o originou.

Cadmo mesmo retoma as reflexões e vaticínios de Tirésias. Convidando Penteu a ir com eles celebrar o culto, mostra que a razão sem razão arrazoa quando desconectada desta verdade que é a verdade mesma do indivíduo: cada um é matéria-prima de seu horizonte destinal. Eis um *logos* do *pathos* que doa voz e sentido para a medição compreensiva do sujeito em sua virtualidade. E toda virtualidade precisa ser concretizada.

Encerrando esta cena, Penteu refuta completa e totalmente esta sabedoria dos mais idosos. Entrechocam-se aqui dois movimentos: o incremento da argumentação que ilumina o que Dioniso é, feita para convencer Penteu, e o aumento da aversão deste por Dioniso. Podemos afirmar que neste exato momento do término do primeiro episódio, Penteu encontra-se o mais dilatadamente possível distante de Dioniso. Como ser da recusa, ele dirige agora seu veto não mais para os seus companheiros de palácio. Busca agora a raiz de tudo isso - o próprio Dioniso. O drama vai justapor em cena a dissimulada figura do deus que descentraliza os sujeitos e a subjetividade ditatorial de Penteu.

5-Estásimo

Antes deste confronto, que começará no segundo episódio, temos o estásimo do coro. Nele , novamente em forma de hino, fazendo as passagens e os presságios de cena, as bacantes cantam o princípio feminino mítico primordial, atualizando a memória do sagrado, o futuro do passado tornado *medium* interpretante do Homem. O Homem é recuperado em sua finitude radical, saber que apreende a brevidade da vida como metáfora factível. Transformar a epifania de Dioniso na vida humana em saber significa que o conhecimento é reflexivo, conhecer é conhecer-se. Dar significado a Dioniso é compreendê-lo como ciência. E a total e aberta entrega do coro a Dioniso, ao fim do estásimo, aponta para uma inabalável certeza da potência dionisíaca frente à prepotência de Penteu. Eis novamente uma das técnicas de Eurípedes, ao fornecer um ritmo de representação rígido, que se autofortalece com o passar do tempo, uma antecipação crescente que se torna anticlimax.

6- Episódio II

Aqui debatem duas realidades inicialmente imiscíveis. Cativo está Dioniso pelas mãos do rei Penteu que será cativado, mais tarde, pela sedutora vertigem sagrada, mesmo que não a compreenda. A dramatização deste encontro no mostra o seu sentido mesmo: ocorre um estranho debate no qual não há interação verbal. Retomando a prática da esticomitia, há uma disparidade total entre as perguntas de Penteu e as respostas de Dioniso. O interrogatório repercute não respostas que mostram a pertinência de cada um dos contendedores. A tentativa de obstruir e destruir o mito, por parte de Penteu, encontra seu obstáculo maior em Dioniso que não cede ao plano imediatista de seu adversário. Nota-se a contínua disparidade entre as esferas de ambos, promovendo o debate à concretização de linhas de tensão por meios dos quais se avista uma contradição insolúvel e esclarecedora. O forte rei vê-se destronado por respostas dissimuladas que tangencial outra realidade que a intuída pelo apedramento da subjetividade. Algo escapa ao controle da representações, objetivada por Penteu. Temos uma reviravolta da referência, na qual o fraco cativo se fortalece em sua extremada posição, ocasionando a ira do rei, componente de sua ruína. Ao utilizar afirmações nas qual o enunciado aponta para a decifração de sua

enunciação, Dioniso nos incita a reconhecer os signos do sagrado por entre as frestas da ordem, evidenciando a complexidade dos fenômenos.

Vamos nos concentrar mais neste ponto. A palavra surge no teatro e o teatro ocidental com ele proporcionando uma nova experiência da linguagem. Da palavra-ato, personificada nos rituais temos agora a palavra-cena. A palavra-ato torna palpável e identificável o mecanismo constituidor da memória da raça, ao relacionar um conjunto de referentes para o sujeito, por meio dos quais são constituídos seus vetores de ação, emoção e pensamentos. Cifrado em exemplariedades, a palavra-ato fornece uma mímese do modelo possibilitador do que se é e do que existe. Seu universo de assentimento transparece como adesão a um princípio cosmogônico que doa o existencialismo às coisas e as pessoas. O mundo a se diferenciar unifica-se na em uma identidade.

O que é a palavra dentro deste mecanismo senão um ato formular que revigora seu principio originador e originante ? A rigidez formular convive bem com as mutações históricas e com os registros dos momentos - as aplicações. O delineamento até formal de sua estrutura predicativa perdura por entre as variações de ânimo e de contextos. Porém, com a crise do que se acredita, com a reproposição das modalidades de efetivar realidades, o formular perde seu vigor ao perder sua condição básica e necessária : haver uma comunidade que dela se sirva. A coisa mais abstrata do mundo é um culto seu deus, ou uma religião sem seguidores. A crise da relação personativa com o modelo arquetípico, que precisa ser instaurado de outra forma, doa a morte da palavra-ato.

A morte de uma implica o nascimento de outra. A palavra-cena transparece como ato imaginativo concreto. Este ato dispõe a linguagem a possibilidade expressivas que, se utilizando de potencialidades mesma de quem fala, oferece uma compreensão criadora sobre os meios de construção de significados que dispomos. Palavra, canto e gesto apontam para o Outro do sagrado que é o Homem. Se Ésquilo preconiza as imagens que a palavra encenava - natural caminho de se transformar a palavra-ato do mito em palavra-cena do drama, a partir dele a palavra encaminha-se para revelação do sujeito que emerge na linguagem, o que demonstra ser a linguagem mesma o sujeito da fala. **As bacantes** de Eurípedes corrigem certa miopia interpretativa do próprio Eurípedes que procurou, em alguns momentos, oferecer a independência da linguagem mesma em relação a tudo o que é ou existe, abstração racional que dando as razões não avalia nem leva em conta quem arrazoa.

Neste momento da discussão, o ímpeto argumentativo desmistificador do que escapa à estreita circunferência do pressupostos redutores de Penteu vê-se implodido em sua foz-nutriz. A pergunta por aquilo que é, sem que se participe do que isso seja, necessariamente encontra aqui sua impossibilidade. O mero ato de perguntar sem questionamento do que e de quem se pergunta, homogeneizando os comportamento lingüísticos a uma predicação unívoca e simplificadora, não consegue apreender um saber que não se confina na moldura exclusivista de uma verbalização. As perguntas de Penteu, em sua raivosa e renovada obsessão de domar o que não cede, esquece de perguntar o essencial, recusam-se perguntar a si mesmas. O sonho da evidência previdente frutifica-se na profecia de seu desassombro.

Pois o que quer saber Penteu com suas perguntas senão a posse dos meios para impor seu palácio, seu trono, sua figura no mundo ? Perscruta e esquadrinha de onde veio o deus, como são seus mistérios, como é o deus, recebendo em troca palavras que para ele não dizem nada, que não se encaixam nos pressupostos mesmos da inquirição.

Agora Dioniso. Note-se que os duplos sentidos aqui, as ambivalências e ambigüidades não se encaixam no que convencionalmente se utiliza como recurso de estilo. O duplo aqui é o de um desdobramento. As respostas deste estrangeiro oferecem o sagrado em sua dissimulação dirigida (a natureza ama esconder-se, não disse Heráclito ?). Dioniso responde para Penteu, retribuindo a pretensa desacralização do rei com a denúncia de suas intenções de poder. O nada de Dioniso é o que Penteu não quer ver - o seu *si-mesmo* revelado, o que lhe causa horror, horror da vacuidade de suas falas, de sua ortodoxia unilateral. Dioniso penetra no palácio da personagem Penteu e sobe suas escadarias, vendo de que é feito. O deus vai se apoderando

pouco a pouco do rei, através das mesmas armas que ele se utiliza. Tão longe ficam os objetivos de matar os deuses, tão perto sobram as faces empalidecidas de Penteu. Dioniso travestido de estrangeiro diante do onipotente senhor do palácio encena para o palco o incrível desconhecimento do que temos próximo de nós, e que, pior, ainda é negado, com toda veemência e sem nenhuma persuasão. Diante dos seus olhos, na prova mais cabal que ele mesmo queria, tem Penteu o deus e não o vê, cego por ignorância, e não cego por tanta luz, como Tirésias.

Finalizando este primeiro embate , Penteu manda prender o estrangeiro Dioniso, única forma de mantê-lo distante. Sendo o mais forte, é também o mais sábio ? O engenho de Eurípedes justapõe ao término da cena duas falas que bem encetam o conflito, nos fazendo ver como Dioniso vai moldando Penteu a partir do próprio Penteu:

> “ **Dioniso:** Não sabes o que dizes, nem o que fazes, nem o que és.
> **Penteu:** Meu nome é Penteu. Sou filho de Equíon e de Agave.”

7- Estásimo

Novo estásimo. As bacantes confirmando a autonomia de seu coro que mesmo retomando futuridades das cenas, investem sua presença de aspecto ritual. Temos uma invocação em forma de lamento, o que só realça a dominância dionisíaca. As bacantes, ao cantarem “para onde conduzem os coros, ó Dioniso portador do tirso” não somente marcam a inquietação frente à prisão de seu deus. Sempre lembrar que para elas, em sua possessão, o deus não está atrás das grades, mas no que vêem e agem. As bacantes, a partir desse momento de súplica, atualizam a potência dionisíaca como guia e agente sobredeteminador. Elas esperam os motivos e as razões do deus para atuar. Em seu drama estático de canto, os sentimentos encenam a vontade de mais se ir além da prisão dos sentidos e das interpretações. Elas preparam o caminho para a irrupção de Dioniso, além das estreitas circunscrições.

8-Episódio III

A atenção pretendida pelo coro, o alvo de seus lamentos encontra lugaro no episódio terceiro. Aqui dialogam o deus e as cultuantes, encontro da sagração do alcance da potência divina sobre todo e qualquer obstáculo. De dentro do palácio escutamos a voz que clama, chamando suas seguidoras. O diálogo entre o deus encerrado e as bacantes apreensivas retoma o lirismo coral insuflador das tragédias, que distribuía as imagens do surgimento do deus e de seu domínio. Rito e drama aqui dialogam em sua encenação de origens.

E o conúbio de Dioniso com as bacantes parteja o Terrível. A terra treme, fogo sai de seu ventre, rutila o céu riscado pela luz do raio e as paredes caem. Abalando os fundamentos cósmicos e humanos, brota a vida que represada estava. Caem os envolventes das coisas para que se veja o que verdadeiramente as sustenta. A prisão do deus só realça a sua magnitude.

Mas o terrível doa a possibilidade de fazer-se crível no seio do mundo. Liberto Dioniso, por si mesmo, ele não foge. Há Penteu ainda. Este, em meio, à confusão dos elementos, em vão luta desesperadamente, o pequeno homem em seu sonho ridículo, em sua ilusão da vontade contra um touro e, após, contra uma visão, frente à qual desfere sem sucesso sua espada. O caçador de deuses transforma-se, transtornado, em trespassador de formas brilhantes no ar. O que há diante de seus olhos sucumbe como o que está em seu coração. Extenuando como faria Quijote com suas quimeras, Penteu espanta-se com o prisioneiro defronte. Penteu só quer explicações mas só encontra perplexidade. É hora de ouvir, de alterar seu modo de habitar a terra. É hora de ouvir o que o mensageiro, que abruptamente aparece, tem a dizer.

A chegada do mensageiro retoma a técnica da multiperspectivação. A verdade contada e não vista projeta para a palavra a função de mediadora entre o palco e a platéia. Nada acontece em palco senão a presença figurada da linguagem que fornece para a recepção o campo de referências a ser assumido pela imaginação. O relato não substitui as ações. Antes, vincula a

recepção à primordialidade onírica do espetáculo. Não é dado, e sim construído. Os vários relatos atualizam o aspecto da descontinuidade por meio da qual se fundamenta o que se representa bem como se relacionam os eventos. Cada presença é um corte que ao mesmo tempo desenvolve sua linha de tensão e dialoga com as outras tensões. O mensageiro interrompe a cena e dentro dela projeta um imaginário. Estamos em dois tempos: um, o dos personagens que já estavam em palco - Penteu e Dioniso; outro, o das bacantes nos olhos de quem escuta o relato. Fazer ver os personagens, fazer os personagens se movimentarem em sua linha de tensão é realizar a abertura para o público.

Note-se, ainda, que os cortes são bruscos, não preparados, o que deslocam a atenção para a interrupção mesma, para a sensibilidade que identifica momentos diversos estruturando o espetáculo. O seguir da peça se fará na visualização deste ritmo que perdura por entre as cenas, e não do seguir da seqüência narrativa.

O mensageiro fará Penteu ver a irrupção do sagrado que violentamente nos é proporcionada pelas bacantes. Estas metamorfoseam sua plasticidade feminidade em novos signos do terrível, apresentando-se como contraponto sensível do raio que feriu o céu e fez tremer a terra. Os mistérios dionisíacos se traduzem no hiperbólico concerto de uma imanência atada a uma transcendência. O ato que reúne esses elementos cifra-se no *sparagmós* (despedaçamento ritual) que elas efetivam. Após acordarem de sua embriaguez, fazendo irromper da terra uma fonte de vinho, as bacantes se arremessam a um rebanho, desmembrando os animais. Esta operação retoma as imagens-atos dos cultos, sendo que o próprio Dioniso é esquartejado, sacrificado em seu próprio ritual. O *sparagmós* é a violência sacrificial na qual o animal vivo recebe os signos da morte. Participar do *sparagmós* é envolver-se na experiência extrema dos limites, cifrada nos paradoxo maior de uma morte em vida. A violência do ato, acopla-se à intensidade da contradição. E dessa vida e dessa morte o diferencial da diferença, a compreensão de uma complementaridade irreversível e concreta que doa a espessura do horizonte existencial de nossa carnadura. Na agonia é que se está mais vivo. A luta do animal em não morrer, vivifica-o. A morte acontece pouco a pouco por entre as fibras e os pedaços da carne partida. Do que não havia, surge o que já deixa de ser, mesmo sendo em sua vigorosa precariedade. Nasce a morte de um cadáver que se adia.

Mesmo assim, Penteu continua a recusar a presença do sagrado no mundo. Quanto mais intensos e violentos se tornam as epifanias do deus, mais rígida e determinada também se dá a resistência do mortal, mimetizando o rebanho agonizante.

Mas, com a saída do mensageiro, o diálogo entre Penteu e Dioniso toma nova direção. Incrementa-se a persuasão. Desde que Penteu ceda, algo de novo pode acontecer." Essas mulheres posso trazer para ti", confidencia Dioniso. O deus recolhe os desejos de Penteu e os reorienta para suas intenções de utilizá-lo como instrumento da revelação do sagrado. Dioniso *pode*. Assumindo o papel de guia , iniciando o mortal em seus mistérios.

9- As aporias interpretativas do dionisismo catártico

Dioniso mente para Penteu? Se o sucesso da sedução implica o ilusionismo, então nosso é o equívoco em refutar todo o aspecto catártico de Dioniso. Chegamos em um momento fulcral para nossos comentários. Tradicionalmente atribui-se para **As bacantes** o julgamento e punição dos que acodem opositivamente contra a componente religiosa da cultura. Dissolvem as ambivalências e pluralidade de significações da peça, motiva-se tal reducionismo interpretativo em trabalhar com uma esquemática e geral polarização, como a de uma farsesca luta de contrários entre o bem e o mal. MAS *a irrupção da violência dionisíaca e a morte sacrificial de Penteu nos induzem a refutar um dualismo narrativo.* Novamente: Dioniso mente para Penteu e ,este, enganado, é punido ? A morte de Penteu é o castigo por sua soberba em relação ao sagrado e a mentira a única maneira de Dioniso alcançar a vitória ?

O punido Penteu e o ilusionista Dioniso apontariam para a catarse popular que, além e aquém de toda e maior complexidade, alcançaria seu prazer contemplativo no bode expiatório

envolto em um simulacro de realidade. A eliminação de um único membro da comunidade, do rei intempestivo e ludibriado seria a purgação de todos os males que o poder impõe. O recurso ilusionista é o único meio de intervenção na dura realidade amuralhada e segregada. Matar Penteu é ancorar em uma outra realidade que não esta. A ficção é a fantasia carnavalizada do poder reversível, que existe somente em desejo.

Contra tudo isso, é preciso lembrar que se Penteu é o protagonista da revelação de Dioniso, Dioniso mesmo nada mais é do que a pergunta desveladora de Penteu. O deus não existe sem a personagem. A imaginação dionisíaca dramatiza o ritmo assimétrico de uma diferenciação que se faz a partir da reorientação de um material prévio. Um olhar unívoco e onívoro apenas vê os momentos isolados e compartimentados por meio do nexo simplório da variação ilimitada e aporética dos signos. O olhar reversível que medeia o que vê com o que se defronta consigo vê o *agon* de palavras e imagens entre Penteu e Dioniso como o diagrama das tensões de uma manifestação que de si mesma toma os modos de acontecer. A figura Penteu-Dioniso, especularizada na fala do mensageiro e o anúncio do *sparagmós*, distendida no interlúdio cômico do episódio IV(no qual Penteu torna-se uma bacante, rei vestido de moça - última aparição sua antes de morrer, no episódio V, morte apresentada novamente pela fala do Mensageiro, igualando o *sparagmós* dos animais com o *sparagmós* do rei)

É, entretanto, somente as inverosimilhanças do esquema catártico contraposto com a realidade teatral da peça que nos legitimam para tomar diverso caminho interpretativo. O drama agora se transfere para a compreensão. É Penteu tão tolo para ser enganado e a platéia tão ignorante para não perceber a dinâmica personativa do módulo Penteu-Dioniso ?

A tentativa de normalizar a recepção do módulo Penteu-imaginativo cai por terra frente à excessividade das violências e das ironias que a linguagem atualiza com forma de expressar a realidade dionisíaca. Penteu morre como morre Dioniso e sua conversão ao deus, sua metamorfose encontra-se no despedaçamento ritual destruidor de toda e qualquer matéria absoluta a imagem consagradora à *logopatia* de Baco.

Em virtude disso, reivindicamos um dionisismo não catártico, imune ao ilusionismo de uma irracionalidade artística que brota sem a compreensiva modificação de quem participa do festival. No teatro da história, esta moderna irracionalidade programada é a contra-resposta para a Grécia iluminista, para a Grécia racionali(ista)zada de dois mil e quinhentos anos atrás. Contudo, e se descontruíssemos o Iluminismo helênico, negando o rendimento hermenêutico da pretensa sensibilidade sem passado de nossos tempos ? O logos contra o *mithos* na Grécia preparou nosso *pathos* contra o logos ? Dioniso é a solução para nos livramos do peso da história e... criarmos a vida, reinventando-a ?

Para nós, há a insuspeita verdade que essa invenção do Dioniso aflora como um simulacro para o beco sem saída do divórcio entre tradição e razão. Dioniso não é este deus do clichê. Ele nos saúda, no adiantado de sua ausência, como psicologismo barato das individualidades informes a si. A bacanal finissecular avista o apocalíptico escape com o questionamento da História de suas simulações tornadas mais efetivas que o alvo de suas projeções. Continuamos modernos, a esmo da memória, centrados no prazer da danação.

E Dioniso quem foi ? o inquietante interrogatório que se personifica, que realiza a pessoa nesse relatório que nos desafia: **de que és feito?**

A catarse não consegue purgar a radicalidade das experiências tornadas constituição imagética da pessoa. Rostos e corpos avançam por sobre as ruínas da egolatria. A explicação ontológica é substituída pela dramatização figuradora. Dioniso cifra a plasticidade da persona nos ritmos de sua autorealização. Onde havia um eu, agora há uma seta e uma interrogação. Penteu é o herói do dionisismo não catártico. Dioniso, o sempre estrangeiro no horizonte hiperbólico que nos interpela. Nenhuma racionalidade ou irracionalidade conseguirá eliminar ou aplacar o encontro com o módulo Penteu/Dioniso, parelha inseparável.

Razão e desrazão em Calderón de La Barca

Nada é sonho em **A vida é sonho**. A sugestão onírica do título torna-se um pesadelo na representação. O encantamento inicial sugerido desfaz-se no espetáculo encenado.

Acontece que a moderna noção de sonho, relacionada à atual experiência de imaginação, herdeira do subjetivismo de nosso fantasma romântico, embaça o contato mais próximo com a realidade do devaneio. Qualificar de onírica a vida é intrepretá-la, é dotá-la de um sentido que se explica e se entende no que concebemos como sonho. Daí a dissonância e o pesadelo. Um é nosso sentido do sonho, outro é o que se efetiva na peça. Rompendo com nossos pressupostos, **A vida é sonho**, um outro sonho, diverso de nossa idealização do que seja também a vida. Sonhar não é imaginar um instante na vida no qual esta interrompe seu fluxo rápido e separador para que nós nos integrarmos em uma unidade equilibrada na qual os conflitos se resolvem. Este é o sonho mau da razão subjetiva, cativa de um impossível ausentar-se de seu estar aqui.

A ação começa ao anoitecer, encontro do fim do dia e início da noite, meio termo antes do próprio adormecer. Em frente uma torre dita encantada guarda*a*************linhagem**
,********
***do que foge da humana esfera, daquilo
************controla************************************a**********************
****
******************n***********************************eqüestrada, qual nova caverna platônica, defrontram-se o homem e a mulher. Não um para outro, que o amor na peça não há. Uma mulher vestida de homem, um homem em vida órfão, em vida fera. As roupas ou trapos são rostos que falam em sua imediata aparição. Os que os vêem não sabem quem são. Encobrem-se os corpos com outra verdade - o palco e platéia aproximam-se distantes.

Principia, pois, a peça por um paradoxo, uma contradição não preparada que basta a si mesma. A provisoriedade deste contato inicial, abertura que, em virtude desse não-estado, desloca a referência receptiva para o ver, para o monitoramento de um campo perceptivo que correlaciona um olhar a cada momento surpreendido entre aquilo que se vê e que não se demonstra como aquilo que é. Por isso a vida é sonho. Dois termos diferentes que se igualam, uma equação poética que conjuga não só duas diferenças, mas uma inversão da relação entre os dois membros. Sonhar faz parte da vida, sonham os viventes. Mas a vida que não sabemos definir explica-se pelo sonho que não sabemos viver , ao prolongar-se o viver em descontínua suspensão.

O momento do assombro, de uma crueldade desarrazoada, de uma desumanidade não do circunscrito e sim do pai não é sonho nem o que se quer da vida. O decreto do rei é um delírio que , partindo de uma meditação, conclui-se em projeto e ato. Meditação em torno da humana natureza, que da longínqua corte da Polônia, brumosa instância sem marcas de espaço e tempo, dita a perfeição do abstrato conceptual como norma-guia dos seres fora do pensamento. Projeto que toma dessa intuição indiscutida os atos também indiscutidos.

Reiterando este diverso paradoxo, a ação cênica desloca-se da presença dos personagens para suas falas. É na linguagem, teatro dos sentidos, que se concentram as contradições encenadas. A palavra tem aqui a função de indicar os conflitos, retomando-os e prolongando-os sem resolução. Tornam-se típicas determinadas construções literárias que vão servindo de coesão ao espetáculo.

Dois tipos básicos de sentença poética reverberam na peça. A primeira acopla dois pares de versos dentro de uma estrutura na qual o segundo verso recupera as mesmas palavras do primeiro, modificando a posição destas, e, conseqüentemente, seu sentido, como em "Soy um hombre de las fieras,/ y una fiera de los hombres". A orientação intencional dessa estrutura desloca-se para seu confronto sintático. Percebe-se que, apesar da repetição dos termos, uma diferença eclode. Um ritmo outro, que ultrapassa o isolacionismo vocabular e a mímica sonora, integra o dístico em um envoltório que doa um sentimento de forma, o peso de uma sintaxe que ganha seu relevo defrontando-se consigo mesma. Dessa forma, adquire-se um efeito que joga com duas metades que não formam uma totalidade, demonstrando bem que o todo é mais que a soma das partes. As duas sentenças justapostas, uma inversa da outra , promovem definições que finitas, autoevidentes, reversíveis e mutuamente solidárias escapam do crivo da logicidade discursiva e confirmam-se na generalidade sintética de um saber como imagem, dependente de sua interação com um terceiro- o público. O homem das feras e a fera dos homens apresentam, mais que um duplo, a impossibilidade mesma de descrever esse entre-estado visível e recluso dos limites extremos da humanidade.

A segunda tópica verbal é a de um dístico por semelhança. Se antes o dístico utilizava-se da semelhança para oferecer uma diferença, agora temos o contrário: dois versos com mesma estrutura sintática mas com diversas palavras afirmando a mesma coisa, sinonímia reiterativa que se utiliza da repe**
****
****
****
***************smente**
****
***strata linha coercitiva das formas, do modelo exclusivista e constante e classificatório - um efeito de estranhamento que toma da disposição o impulso para recuperar as dissemelhanças entre os termos aproximados. Repetem-se os vocábulos instrumentais, sintáticos e não os relacionados ao mundo representados na linguagem. Um campo semântico é invadido pelo peso da palavra que realça uma descontinuidade entre o esforço de previsibilidade da moldura lingüística e a concreta vivência dos referidos no cotidiano dos falantes.

Estas duas estruturas, que freqüentemente são avistadas na peça, nos colocam diante de uma paradoxalidade maior ainda, situada na dimensão da linguagem, que só o aspecto imaginativo de uma linguagem literária atinge. Atingimos as raízes do dizer em sua fronteira com sua efetiva realidade - uma insuficiência primeira e fundamental que faz convergir para o uso da linguagem a dramatização, a oralização de gestos perceptíveis no esforço de expressar o que só se apreende em sua intenção, não em sua estabilidade referencial. O que é um homem-fera ou uma fera-homem senão a transposição da palavra para índice de uma realidade que só se compreende na apreensão mesma dessa tensão entre dizer e nomear ? Mais digna de assombro e de admiração não é uma acumulação infinita e aporética de palavras que em seu percurso só convalidam sua impossibilidade de designar ?

Daí **A vida é sonho,** quando a linguagem se vê inquieta e os pactos e os ímpetos e as normas encontram sua ruína. Quando se procura eliminar essa tensão do desconhecido e da indeterminação que cerca os fenômenos de sentido do mundo (Husserl), tudo é bruma e

pesadelo, caoslimite da fantasiosa obsessão de se querer substituir as coisas pelas palavras, como se um discurso extirpasse a multidão de selva e chama que o céu de nossos desígnios nos devolve.

Eis a figura do rei-pai, em suas estratégias de remover o prodígio do seio da terrra. Por meio da bizaria eclética de seu fideísmo científico, examina, esquadrinha e resolve comprovar que o homem pode predominar sobre as estrelas. Esse excesso irracional de sua louca ciência toma por objeto o que nunca existiu, uma ordem que será por outra substituída, a ordem do rei-pai-filósofo-demiurgo. Seu castelo, entre céus e terra, vencerá , pela desmesura, os abismos das profundezas e a vertigem das alturas. Este é seu sonho, o sonho do pensar que se personifica como sujeito e vontade do universo. Como saber dos saberes, resume em si todo o passado de todos as culturas, todos os homens. Sua primeira cifra - o progresso e a exclusão. O longo discurso do pai denuncia esta límpida certeza da homogeneidade.

Sua tresloucada norma-guia transgride e agride todos os limites que a finita vida humana conhece.

Mais sábio é o filho, novo agrilhoado entre os tantos da História. Entregue aos três decretos do rei, experiências da razão que transformam a clausura e a liberdade em momentos reversíveis de uma verdade indiferente aos contexos acima e além da subjetividade, ele possibilita, em sua reações de espanto, ira e coragem, a dinâmica variacional que atualiza a inadiável recusa da prepotência do senhor do castelo.

Os efeitos vários que seu comportamento aportam reivindicam a vitalidade de uma existência que não aceita a fixidez de um destino previamente tratado. Desloca-se a estrutura de conflito da peça para um acontecimento maior que a luta maniqueísta entre a luminosa legenda do saber como poder e a obscura maldição da *inciência* do sentir. O debate entre parentes difunde o drama da raça.(sempre o maior conflito é entre iguais...)

Interligando as reações do filho, temos o *pathos*. Pensar sua clausura o leva a interrogar-se acerca dos inexistentes e infundados motivos para os incríveis atos do rei. Excessiva dor torna-se a resposta para as perguntas que buscam, em vão, esclarecer o que a vontade soberana do pai se permitiu. Só essa dor que nele pensa e o trespassa é maior que o sofrimento da condenação. Inquieto coração das trevas pulsa no homem-fera, no esqueleto vivo. Nem o ocaso de sua caverna , nem a ilusória estada no palácio podem apagar ou arrefecer esse ardor.

Preso onde não devia, reconduzido ao que não teve, suporta as experiências que os prognósticos do logos determinam para sua gesta. Contraditoriamente, confirma os presságios das verdades sem deus. Contudo, o assentimento reafirma a negatividade de sua humanidade quanto ao domínio das representações do sábio rei. Este errou mais uma vez, encobrindo-se por detrás dos fatos, alter ego do leitor que se conforma ao enredo do espetáculo.

Estamos diante de um conflito de interpretações do qual o palco se torna arena e tribuna. Outras razões se apresentam além das que o pensamento proporciona. Todos sonham no reino da Polônia. Cada qual intenciona uma verdade e por ela é denunciado. A vida consiste nesta singularidade do momento em que antes o mundo comparece a nós como horizonte de nossa escolha. Tão vasto ou intenso será em virtude de nosso enraizamento nele. Um homem é quem pode ter mundo (Heidegger), sendo limitado por ele. O sonho é o mundo que o homem constrói na medida em que modela a si mesmo. Da plástica do cosmo instaura sua própria matéria.

Esta realidade da imaginação suplanta a norma do rei em seu castelo. **A vida é sonho** constitui-se como saber que a arte dramatiza e acredita. Encenada durante os primeiros, desajeitados e perigosos passos do racionalismo triunfante e sedento de sangue deveria ser em sua época uma comédia de erros sobre a hiperbólica loucura de um rei confundindo crendice como ciência. Os que não acreditaram no senhor do castelo hoje sobrevivem na anomia da

modernidade, entre cadáveres videotas de uma incessante reiteração do gosto reificado. Nem mais sujeitos, mas assujeitados em um saber sem sabor que invade um mundo tornado província global de uma tribo de sombras sem lábios. A antiga comédia de uma experiência com os limites tornou-se a eliminação do efeito de sua irreversibilidade. O sentir pressente seu esvaziamento na inconstância das formas. Não temos mais mundo, nem o que nos faça doer. Nossa clausura não cheira nem amedronta. O corpo não se curva mais aos fragelos da escuridão. De tanto negarem seus horizontes, as feras não mais homens regalam-se encastelados em sua individualidade perfomática e sem delírios. A mescalina das respostas roubou a inquietação, a surpresa e o ódio. Hoje, meus amigos, a vida não é sonho. Estamos tão acordados, vestidos e sem fome que não temos mais ninguém para prender, para legitimar nossa ordem sem fissuras que se implodiu e nos relega esse sol radiante que nos seca e mata. A vida deixou de ser sonho nos umbrais do espectro em fuga da sensibilidade.

Caos e ordem: a dramaticidade personativa de Rei Lear de Shakespeare

A cena de abertura de **Rei Lear** nos oferece a preciosa oportunidade de discorrer acerca das matrizes dramáticas que orientam a palavra rumo à cena. Preocupando-se com a recepção do que dramatiza, Shakespeare dispõe os eventos de maneira a configurá-los em determinada formatividade, mediação imaginativa que possibilita a interação entre palco e platéia. Dispor os eventos é distribuí-los, arranjá-los sob uma forma, criando o que Hölderlin denominou ritmo de representação.

Contudo, a descrição desta maquinaria intencional não objetiva substituir a peça por meio de uma abstração sistêmica. Explicitar a poética da obra teatral - eis nosso objetivo. O ritmo de representação se oferece como um conjunto de individualizações de certas tensões adotadas pelos personagens. O agente dramático percorre o caminho de radicalizar seu horizonte-base, ao mesmo tempo que contracena com as linhas diretrizes dos outros. Por meio de um princípio de economia compositiva, a extrema variedade de sucessão dos eventos se coordena ao contexto fundamental de sua validação. Desta forma, o rígido controle da representação, ao se adotar perspectivas complementares que se especificam, produz a coesão e a coerência do espetáculo, realiza a obra em seu próprio fazer. O ritmo aqui não é conceptual, é um *medium*. Senão, vejamos.

A cena de abertura de **Rei lear** baseia-se na partilha do reino. Esta imagem-princeps solicita a imaginação de um vetor-desestruturante, a atualidade de uma ruína que será pouco a pouco conquistada. A transferência do poder faz irromper o desequilíbrio de uma Ordem e sua conseqüente reordenação. Ou melhor, da presumida estabilidade de um reino emerge uma caoticidade que se alimenta dessa ficção de ordem. Em toda a peça a miragem de um cosmo cede à vigorosa realidade de uma destruição irremediável. Começa a peça já por sua estética de corrosão e a grande arte de Shakespeare será dar o tempo e o espaço dessa lógica às avessas, dessa lógica da iconoclastia, dessa verdade do que não é, do que tudo torna informe, que doa as formas e sentidos ao que, imediatamente, formas nem sentido teria.

E por que ? Ao se individualizar horizontes-base que permeiam uma obra que desconstrói uma ordem, surge a inquietante interrogação a respeito de como figurar a desfiguração, ultrapassando as motivações sempre vivas de uma estética clássica, que toma dos princípios formais abstratos de harmonia, equilíbrio e verossimilhança seu alento e seu *logos*. Uma razão absoluta *a priori*, que buscasse enfeixar o fenômeno constituído e constituidor da peça em categorias-atos de eliminação do díspar e do contraditório, fatalmente soçobraria em suas estratégias de inteligibilidade. Não apreendendo a poética própria de **Rei Lear**, marcada pelo ritmo de representação que distribui em palco agentes como eventos personificadores de uma

caoticidade, este *cogito* se verá hesitante e confuso, abraçando-se nos esqueletos externos do enredo - pensar a quitina para chegar ao cadáver...

Mas vemos a partilha. Chega o rei e distribui seu reino, como o espetáculo distribuirá as tensões. Assim como cada parte guarda uma relação com o todo Imperial, assim cada tensão apresentada guarda e distende as matrizes dramáticas da peça. Contudo, a divisão do poder só realça a perda do reino, e não a justa e conseqüente resolução do que se apresenta. Uma outra linha de ação se sobrepõe à partilha. O mapa e as partes do mapa não correspondem às distintas e distinguíveis realidades das herdeiras. Uma delas, Cordélia, acompanha em seu apartes, a transmissão das terras e as dissimulações que se encontram nos fatos. Contrariando os desígnios reais, ela Cordélia não acata a partilha pois não compartilha dos mesmos desejos de suas irmãs.

A mais amada torna-se, em seguida, a mais odiada. Por uma inverossímil mudança em seu *pathos*, o rei troca a oferta por banimento, em um extremo de extremos que só se explica por que está implicado na estrutura de imagens de **Rei Lear.** Podemos afirmar que só uma excessividade pode fazer a mediação entre palco e platéia, concretizando, para além do que se vê - mas incondicionalmente relacionada com o que está - o grau de concreção e futuridade da peça. A temporalidade do teatro exige que se ultrapasse o isolacionismo dos fatos, fazendo com que cada evento singularize a tensão de base do drama. O que ocorre em cada momento da peça aponta para as matrizes assumidas no ritmo de representação que engedra a obra que se põe em cena. Figurando sempre uma presença, efetiva-se a especificação das tensões que de si mesmas mutuamente se *con*formam e se reenviam. A ira de Lear é ficcional, tal como a personagem, assumindo a descontinuidade que desbloqueia o acesso ao ritmo de representação. O mapa desfeito não pára de ser rasgado. Irreversivelmente, temos a passagem da ordem presumida à desordem manifesta. O que veremos adiante será a explicitação das tensões que seguirão o curso de seu horizonte base.

Novamente. As personagem facultam para o espectador pontos de orientação. A viragem do *pathos* real ocasionará a reversibilidade dos acontecimentos. A mudança para com Cordélia indica uma nova situação para Lear. Confrontando os estados e suas transformações, o público é construído pela obra. A recepção participa atualizando o ritmo da representação.

Novamente ainda: esta mudança pontual faz convergir para as outras mudanças a intensidade de sua realização. Tão drástica como foi a viragem de Cordélia, mais será a de Lear. Temos um conjunto de pontos implicados que se interligam na perspectiva ficcional que é revelada em cada evento. Conhece-se a peça ao se reconhecer a coerência da imaginação. Um mundo em movimentação, mesmo que seja para a sua instabilidade, passa a ser real diante de nossos olhos. A dinâmica imaginativa do espetáculo comanda sua compreensão. Cada personagem e cada evento encontram-se fronteiriços uns com os outros, limitando a si próprios e os restantes. Em cena, a individualização dos caracteres nos veicula o drama mesmo da obra em seu acontecimento e abertura, sua plasticidade originária e originante. Os finitos *fictos* necessitam do paradoxo de sua excedência para se promoverem como sentido e forma inteligíveis e imagináveis .

A palavra em muitas vezes explicita e explora esta maquinaria que se funda e que se autoregulamenta após. **Nada** - é só o que em meio a sua ira Lear fala. .”Do nada , nada virá”. Esta é emblemática divisa da peça, o sentido do sentido da poética do drama. A esta declaração, acrescenta-se a de Cordélia, no fim desta longa abertura : “o tempo desvendará “. Estas duas afirmações convergem para fornecer o horizonte interpretativo da obra. É preciso, para acompanhar o que surge por entre as cenas, uma sensibilidade que supere a localidade dos eventos e veja irromper, em cada momento, a emergência de uma diferenciação que, contida nos apelos breves de uma referência ou de uma resposta, sucumbe sem objeto e sem conclusão por entre o desassombro inexplicado e perplexo de uma vertigem sem nome. A fala do rei conjuga-se com a profecia de Cordélia. A metamorfose dos acontecimentos desvela violentamente a desmesura que a tudo abarca. Próximo está de nós a abismática sombra que empalidece todos os projetos. Entre o querer e o efetuar, indeterminam-se as resultantes. O rigoroso ritmo de representação encontra seu *telos* no vigoroso contexto de sua vacuidade.

Temina esta longa cena de abertura com o diálogo das filhas que ganharam seu quinhão da herança paterna. Regane e Goneril direcionam as explosões de raiva do rei e a expulsão da irmã Cordélia - atos que lhe beneficiam - como surtos de uma mente doente, de uma razão que desfalece. Este artifício fazer notar a convergência da interpretação dos eventos para uma perspectiva individual. O que acontece sempre o é para alguém e no conflito de interrpretações nasce a derrocada de uma ordem de sentido estável. Como os abutres despedaçando o já morto, elas induzem o encaminhamento dos fatos para a justificativa de suas próprias prerrogativas que assim e desse modo ganham veracidade em função de sua coordenação ao estatuto de seu discurso-base. O espectador se vê diante da verossível invessomilhança do mal tornado presença em palco sem que dele se compadeça. Esta amoralidade estética é mais do mera visão de mundo. Temos aqui as estratégias personativas que exigem de cada personagem sua individualização e sua contracenação. As duas irmãs profetizam a figura de Edmundo, aparente sub-drama do espetáculo.

É o que vemos na segunda cena deste primeiro ato. A sós, outra família , outro palácio, problemas próximos aos de Lear acontecem. Estas duas famílias como duas esferas que se tangenciam em sua cosmografia, fornecem um jogo de similitudes que pode se descrito dessa maneiras: Lear -Glócester, Cordélia-Edgar, Regane e Goneril-Edmund, reduplicação que vai além da analogia e da metáfora.

Este jogo de similitude efetiva a economia expressiva da peça de forma a propositar cada momento do espetáculo na sua exata tensão. Algumas ausências se remetem para outras presenças, perfazendo a multireferência dos espaços preenchidos. Tudo submete-se ao contínuo esforço de intensificação e difererenciação que se cria. Se antes, no tempo da época grega o dramaturgo dispunha de um estoque referência oriundos das memórias míticas e lendárias, agora, nessa modernidade que se forma e constrói a peça mesma vai ter de fornecer um campo de identificações para o espectador. Estamos longe do autofechamento formal e abstrato das vanguardas, mas situados na autorepresentação do espetáculo como tal. Como conhecer sem um horizonte para o saber ? Este é configurado na dinâmica do ritmo de sua representação, as linhas de tensão inscritas no espaço tempo de sua realização. O espectador tem a impressão de estar vendo o que acontece e o que acontece parece ter surgido ali, diante de seus olhos. Ele mesmo relaciona e une os fios de inteligibilidade que pode pegar com suas mãos, tecendo a sucessão, entretecendo a ilusão cênica. No jogo de similitudes pode-se aprender por uma diferença que surge por entre as malhas tecidas para serem trançadas, mesmo já estando terminado o vestido. Doce ironia...

Eis Edmund contraponto de Goneril e Regane, em cena como as duas antes terminaram sua anterior presença: um estar a sós consigo e com os espectadores, no qual apresenta seus planos, explicita-se, o que fará mais e sempre. Para quem monologa Edmund senão para a própria cena , como forma de tornar palpável visível e audível sua específica posição no espetáculo ? Não se trata de fluxo de consciência. Aqui não há imagens mas as razões de seus atos, o predicado definidor do sujeito. O bastardo sobrepujará o legítimo - eis seu lema. Contemporâneo de sua ânsia de poder é o incremento de sua subjetividade. E para dramatizar esta gradação são necessárias formas e fases. E qual recurso senão o decurso de uma transferência de responsabilidade, uma dissimulação que simula um revelar? Em seu diálogo com o pai, da mesma maneira que temos a dupla realidade de injusto e justiceiro, na figura de Edmund, temos a dupla recepção espetáculo divido entre a perspicácia do filho e a ignorância de Glócester. O público bem vê como esta ficcionalzação ganha sua própria verdade, pois o que se vê é a justaposição duplicadora de realidades num mesmo espaço. Ele sabe que a dualidade é unificada no ato mesmo de sua legibilidade concretizada em palco. As ambivalências tem a intenção de recolher a descontinuidade fundamental de todas as coisas e dar às mesmas os instrumentos de sus repetorização. Edmund engana só o pai, mas evoca a dupla vivência possível de um princípio monológico. Aqui e nestes tempos, as ambivalências são determinadas, disseminam-se como os raios de uma estrutura que medeia os acontecimentos. Mesmo a ambivalência mais pessoal - sua intimidade - é compreensível em função da razão construtiva da

obra. A ficção não é um engodo que esconde as artimanhas da subjetividade em sua aporia narsísica. O ego é um espetáculo que morre como todos os espetáculos do mundo, como morre a própria arte. Os signos do mundo guardam e aguardam pela competência que os engendra.

Edmund disssimula e realça este dissimular que esconde o que não é. Utilizando-se do disfarce de uma incopórea verdade (a mentira), ele seduz o pai. Sem provas senão a desse show de mágica do qual tira do que não existe a precária existência de uma condenação, ele garante seu acesso à confiança do pai e se legitima como veículo para os futuros fatos. Edmund é um simulacro e, como todos os simulacros, segundo Shakesprare, cairá por terra, expostos no limite de sua excessividade que demonstra sua imponderabilidade. Aqui não ha lugar para absurdos. Ainda para Shakespeare o real é real e ficção é ficção, longe de nossa neurótica desmedida inglória. O que faz Edmundo não é ficção mas o sonho do sujeito que a maior realidade do mundo decepará.

Mas enquanto isso ... Glócester, seduzido, acusa os céus pelos transtornos na terrra, antecipando o ritmo cósmico que será avistado na tempestade que ora se aproxima, mas já irrompeu no louco coração dos homens. Vaticinando estes novos tempos, os momentos de um mondo ás avesssas, tipicamente pós-renascentista no qual o natural e o cultural, frente aos conflitos de sua integibilidade, após a quebra da episteme teológica medieval, Glócester só consegue balbuciar: é estranho. A estranheza se dá no desencontro de um homem com seu mundo, e na sintomática ausência de um fator absoluto de explicação de tudo o que é ou existe. Exacerbando este contexto, além dos conflitos , temos a desestruração dos valores, signos das ordens constituídas e que acabam de ruir. O que antes era tido como válido, frente ao longo tempo de sua duração, encontra um novo uso, uma nova materialidade que não consegue suprir o passo que se arrasta. O estupor de Glócester é o entrechoque das épocas em um presente sem futuro, que será radicalizada e corporificada na loucura do Rei. A ordem real louca é a viragem final.

Sai Glócester e quem fica só ? O nosso agora não dissimulado Edmund. Ele converte a estranheza do pai em excelente loucura do mundo. Mobilizando os conflitos e as disparidades para si, a si mesmo evidencia como norma e diretriz para os cadáveres sem sentido do cosmo em crise. Aposta na ação subjetiva que remonta para a eficiência dos projetos individuais como maneira de se sobreviver aos destroços sem sentido do que já não é. Edmundo é a garantia de um presente reduzido a um futuro circunscrito à pendência de um resultado. Se tudo der certo, Edmund certo se apoderará do que quer. Eis aqui a denúncia de uma subjetividade cativa de sua persuasão desde que se compartilhe a egolatria. Edmund só vencerá entronizando em cada um o ego ditatorial de uma verdade sem questionamento. O poder só avança pela negação dos limites, e o maior dos limites e o maior dos esquecimento está no si-próprio.

A saída de Glócester aponta para a entrada de Edgar, o irmão de Edmund. A presença de Edgar retoma a ausência do pai Glócesteser quanto ao controle dos sentidos operado pelo bastardo Edmundo. Esta lógica implacável da distribuição dos conflitos e dos afetados pelo conflito efetiva a eficiência do jogo de similitudes proporcionador das diferenças, da individualizações postas em cena. Criando a memória do espetáculo, este jogo agora é transposto das esferas da famílias para o interior delas. O que se vê é a instauração de uma ordem frente a outra que se arruína. Esta ordem terá a justa medida e o real delineamento de seu programa-base. Edgar ignora, como seu pai, o imperioso voluntarismo de Edmundo e este dos dois se utiliza. Não há poder sem sujeitos: os que se assujeitam e os que manipulam a partir de sua aparente impessoalidade. Ao fim deste encontro com seu irmão, Edmund resume o espetáculo em que atua: um pai crédulo e um irmão nobre, tudo modelado a seus modo e bom tudo lhe parece assim. O mundo às avessas aguarda sua resolução. A dissimulação de Edmund, contemporânea e homóloga a das filhas de Lear, revelar-se-á como astúcia que denuncia quem delas se serviu. No imaginário de Shakespeare as ambivalências se determinam até o fim da peça. A variação encontra seu complemento que as emenda. A lógica da imaginação shakesperiana doa a verdade dos projetos. Tudo é construído e significado, até o próprio caos. Edmund é um mal que encontrará a futuridade correlativa de sua imposição como figura no mundo da obra.

Após, cinematrograficamente, a peça conduz-nos para tornar a ver Lear. Aqui encontra-se ele diferentemente. Cada visagem sua corresponde para o espectador uma alteração sugerida e concretizada pelo ritmo de representação do espetáculo. Os cortes e o tempo novo da cena dramatizam o seguir e o diferenciar deste ritmo. Os novos elementos agem como intensificação e valência da obra em sua especifidade. As cenas presentes desdobram o jogo de similitudes praticado. A ordem representacional surge como iluminação deste movimento que de si mesmo solicita o seguir, o ofertar e o perceber. Os cortes abruptos e as personagens individualizam, demarcam os campos de atividade na atualidade de suas respostas ao fazer-se da obra. Tornamos a ver Lear e ele não está só e já não é mais o mesmo, sendo Lear.

O que agora faz a diferença é a emergência do persongem Bobo. Sem nome e sem passado, identificável apenas pelas suas falas e sua relação com o rei, o Bobo é a irrealidade palpável de um parasitismo sem substância. De si mesmo não existe: necessita de Outro. Para este, revela o sentido dos acontecimentos bem como a intimidade desconhecida do hospedeiro. Para tanto, usa de uma linguagem cifrada da qual não dá a chave do código. Parodiando seu alvo-Outro, não resolve e nem se envolve com o que anuncia em suas canções, advinhas, danças, mímicas e apotegmas. Distende-se como Outro deste Lear, como sem nome e sem laços, tão distante como a percepção dos fatos e do autosaber do rei. Sua consciência é uma razão que não arregimenta para si os dividendos egolátricos do saber. Ele é a não-pessoa da peça, paradoxalmente contraposto a Edmund. Vê-se como a peça constrói-se com atos personativos que oferecem vários níveis convergentes e complementares de realidade. Do nada, nada virá, disse Lear e a profecia se cumpre, também no Bobo. Ele é uma figura sem persona, só existe pela cena, por Lear. Como duplo do rei, o Bobo reúne e torna intransitivos os nexos dos fatos. Como operador ficcional da peça, reivindica para si o olhar que pratica a imaginação e a reconhece como ficção. Os outros personagens individualizam o ritmo da peça, individualizando-se; o Bobo configura o ato da obra como ficção, mostrando como é feito um personagem. Sua pseudo-ingenuidade repercute a verdade da imaginação como fazer intencional e perceptível como tal. Nada de psicologismos: o Outro aqui é uma ciência operativa que não se reduz em conceitos. A imagem-Bobo se oferece como conhecimento das marcas restritivas da formatividade dinâmica da imaginação dramática posta em ação. Imaginar é engendrar, é circunscrever. Criar é limitar.

Esta desconstrução de Lear ofertada pelo Bobo reverbera o descentramento da figura do rei já sem castelo. Este deixar de ser que será experimentado com toda a sua veemência por Lear, acopla-se à impessoal figura do Bobo. Acompanhando Lear (e nós seguindo o bobo), veremos a dramatização de uma ontologia característica na qual *aquele que já não é,* e *deixa de ser*, *é* . Este diagrama de forças de uma despersonalização personificante acompanha as origens do próprio teatro. Por isso, desde seus princípios, a arte dramática representou personagens para a morte. A morte, este terrível-grande-nada, agencia os comportamentos mais diversos. Para ela se encaminham os atores, tornando concreta e sensível, a realidade do que se não vê. O chamado heroísmo trágico é o de um inexplicável acatamento da finitude que conclama e devora os membros do mundo. Inexoravemente preso a esta destinação, caminham para a morte e ela, em sus rostos e clamores ou na paz de um rosto sem face , faz-se presente. Captar essa atualidade imaterial que só se vê por mediação - eis uma tarefa à qual se dispôs o teatro. A loucura do rei e a morte trágica dos heróis da raça se oferecem como situações-limite que colocam o horizonte definidor da maquinaria dramática. Trabalhando com uma ontologia pontual, na qual atua o instante de um entre-estado, a cena aponta para a recepção do existencialismo de uma específica. imaginação. Esta imaginação dramática nos proporciona os meios possíveis para se atingir este movimento ontológico que ajusta, em um mesmo tempo e espaço, a modificação de algo que é a partir dele mesmo. A cena, e as artes dela derivadas, originouse-se como extensão e exposição de nossa indiviso modo de nos significar e finitizar. Lear **É**, no extremo de sua pendência, sem deixar de ser em seu arco-nada. O teatro dramatiza-se ao colocar em palco a figura de Lear. O conhecimento dessa ontologia pontual transforma a imaginação em operador de nossa finitude, vista agora sem desespero, mas aprendida e comprendida em su potência plástica.

Por isso, isso ecoam uma memória dramática na fala do Bobo quando mostra quem Lear

é: a sombra de Lear. Estes elementos indiciais - sombra, fumaça, cicatriz- renovam e projetam a sensibilidade receptiva que trabalha com estruturas autonômas de sentido que preconizam a participação de um sujeito. Não sendo nem realidades acabadas nem informes anuências de uma ausência sem *telos,* os signos indiciais corroboram a natureza perceptiva do teatro e sua relação complexa com os eventos. A constituição do sujeito-receptor se faz, complementariamente na construção do espetáculo. Dois que não são em sua totalidade se tornam no fazer da peça. O fantasma de Lear não assombra mas assoma.

Mithos e logos em O nascimento da tragédia de Nietzsche : a imaginação dramática e o espírito dionisíaco *

O livro **O nascimento da tragédia**, em sua estrutura pluritemática, segue o corolário básico que define a interatividade fundamental entre obra de arte e sua recepção: só se pode falar de arte artisticamente e, em nosso caso, dramaticamente. Nietzsche assume esse pressuposto fundamental sendo seu pluritematismo realização de sua dramaticidade.

Dessa maneira, as dificuldades para acompanhar as reflexões de Nietzsche. Quem quiser seguir "a linha de seu raciocínio" será atropelado pelo turbilhão de motivos complementares que se associam e se interpenetram. Assumindo uma escritura dionisíaca, o livro se adensa penetrando na selva selvagem de revisão da idéia de uma Grécia clássica , utilizando a aproximação com as matrizes formativas da época em foco como forma de erigir o modelo arquetípico para os novos tempos.

Em todo caso, o que está em jogo é um pensamento integrativo que, sem preconceito contra a pluralidade, agencia o diverso em busca de sua aplicação. Em um verdadeiro diálogo transhistórico, passado e presente mutuamente implicados reverberam uma situação-limite da compreensão humana na qual a arte é expressão e possibilidade.

Reagindo contra a metafísica estética de sua época, que emoldurou o legado helênico na eternidade cansativa Iluminista, sob os emblemas de harmonia, beleza e serenojovialidade (p 121), Nietzsche se preocupa em demonstrar uma outra tradição que definia o princípio de vivência dos gregos. A invés de partir para motivações categoriais, que redundam em uma descrição redutora simplista de uma cultura, vemos aqui em **A origem da tragédia** a inquietante demonstração de que a especificidade de uma arte projeta um imaginário específico como horizonte interpretante de uma cultura também específica. Procurando ratificar a intencionalidade configurativa da arte grega, Nietzsche apreende as condições de historicidade daquela comunidade.

Assim sendo, retira o pensar-sentir sobre a arte daquelas contendas literárias que se utilizam de uma expropriação do saber artístico em prol de assentimento para discussões gerais sobre o senso comum tornado bom senso. Em torno de uma racionalismo cativo de sua monovalência, processado por atos de normalização, perpassa o indiscutido, o ilusionismo do contrato social como maneira de enfrentar o que na arte e na vida sabemos haver: a imanência da variação na iminência da transformação irrefreável de nossa irreversibilidade. Limitados, os homens tomam contato com algo e este algo sempre os afeta. Para salvaguardar os contactantes, torna-se preciso dominar os nexos.

Então, nesse diálogo entre modernidade alemã e antigüidade clássica, em nome de uma divindade grega estrutura-se um apelo irresistível contra o racionalismo absoluto em voga que, em seu ímpeto ordenador e igualitário, condena os homens a automatizarem sua percepção e se encontrarem subtraídos dos fenômenos de sentido que efetivam as dialéticas da subjetividade - ritmo oscilatório de personificação e despersonalização, ritmo perspectivado ao extremo pela dramaturgia.

A abordagem de Nietzsche retira a disciplina do movimento perigoso da especialização acadêmica que entende a obra de arte como um somatório de dados dos mais variados campos

de conhecimento humanos dirigido para dois movimentos básicos: ou um determinismo estreito, que sobredetermina a obra a falar de acordo com suas categorias extra-estéticas, ou um indeterminismo fugaz que, ausente de causação, confunde o fazer com a intimidade irracional do executante, (como se fosse só o autor que executasse a obra...). Vendo a obra de arte por meio deste prisma opostos e complementares, ela se desfaz nas brumas de uma idéia, de um conceito e não de um ato imaginativo. A proposição do dionisíaco como ato fundamente da tragédia operacionaliza o tratamento não discursivo mas onírico dessa arte. Recuperar Dioniso é ver a concretude da imaginação como proto-fenômeno da arte.

Vemos aqui a raiz do pluritematismo do livro: ao lidar com fenômenos imaginativos, que são atos fundantes de cultura, presentes nas disposições interpretantes e moderadoras da realidade, torna-se preciso notar a sobredeterminação estética em todas esferas do saber, invertendo e subvertendo a lógica habitual da estética normativa que restringe o conhecimento artístico a uma generalização que a indistingue como erudição ou a um determinismo que a reduz a disputas filológicas.

A viragem nietzscheana começa por assumir a imaginação em ação, concentrando-se em uma fenomenologia do receptor, da orientação de sentido que propõe a comunhão participativa entre platéia e palco. Este ponto-origem do sobre-texto de **A origem da tragédia** é o que se no apresenta como diferença maior desta obra e outra dedicadas ao fenômeno trágico. Não há mudança sem alteração da perspectiva. Objetivar a subjetividade, escapando da imediata formalização do evento dramático, condensada só e somente só na palavra recitada, e dirigir-se para o espetáculo mesmo, para a produção de realidade teatral - eis a alteração de percurso operada por Nietzsche, virada só não maior que a oposta de Aristóteles.

(E por que Nietzsche e Aristóteles, sendo que o espetáculo dramático é um drama de crença, de tornar crível o incrível, de nos familiarizar com a estranheza do invisível tornado visível ? Por que uma mediação teórica no lugar de uma participação festiva ? O teatro surge como festa artístico-religiosa e não como conceito. Falar dele já não é mais vê-lo, é não desenvolver a compreensão voltada para a dimensão onírica prenhe no homem. As codificações teóricas exemplificam uma crise das relações entre realidade e imaginário. Quando não se percebe mais o que é imaginário ou real, quando essa fronteira é suprimida seja pela desvalorização de um dos dois fatores , seja pela igualdade impossível de ambos, algo há de errado. O teatro nasce para mostrar o que é ficção, e, com isso, que a realidade é outra coisa.)

Este aporte diverso, preocupado com a sensibilidade existente mediada por uma configuração imaginativa, apreende desde o início do livro. No primeiro parágrafo, Nietzsche convida e conclama os estudiosos do fenômeno trágico a se aproximar dele não só graças à intelecção lógica, mas sim pela intuição(introvisão), pela disponibilidade participativa. A oferta de uma opção ajusta-se à situação de privilégio de um determinado tipo de abordagem. A canonização do relacionamento inteligível com o evento cênico, prefigurada por Aristóteles aqui é refutada. A exegese formalizada não substitui a *concriatividade* vivenciada. Ao invés da ilusão do controle do referente, pela padronização da representação oferecido pela intervenção teórica, e a conseqüente planificação da subjetividade, oferece-se o entranhamento da ilusão cênica, na modalização interativa entre o imaginário do palco e da platéia.

A perspectiva aristotélica bem entendeu que, para afetar os comportamento da platéia, era preciso alterar a perspectiva dela . Reorientando a percepção para a representação em si, despedida de uma transcendência concretizadora, o evento cênico perpetuaria, como em espelhismo condutor, a unidade da recepção. A ordenação do espetáculo induz o monologismo do receptor. Entre o espetáculo e o participante se introduz um mediador teórico que unifica as relações de sentido em torno de um pressuposto que canoniza determinada percepção. A racionalização do dramático conduz à homologia entre automatismo da percepção e formalização do espetáculo.

Note-se o significado da crítica integrativa de Nietzsche. Ele não recusa um logos ao dramático. Opta pela sensibilidade manifestada em principio dual, ao invés dos monocórdios da estética clássica: “em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um

princípio único"(p.97), Nietzsche observa que "contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionísiaco"(p. 27). Rompendo com a monocausalidade historiográfica que confinou a Grécia à sua imagem de pátria da razão, predisposição presente na motivação olímpica preconizada por Homero, vemos aqui a tangencial vertigem diagramática entre um impulso apolíneo, configurador, individualizante, visual, e um princípio dionisíaco desestruturante, arrebatador, não figurado. Esta dinâmica encena o próprio trabalho da imaginação ativa, como veremos mais adiante.

Sempre que se fala do teatro, a componente visual é, em sua imediata evidência, suporte para a teorização em torno do dramático, como se a cultura daquele povo e de qualquer um outro não consegue perceber os construtos que defronte de si eram propostos e propositados.

Temos aqui um inversão da causalidade produtiva que a duplicidade nietzscheana nos torna clara: não se pode igualar o visto com o visível, o produto com o processo. O visível aqui se torna veículo e meio de uma verdade que se constrói. Não se pode descontextualizar as estruturas intencionais que apontam para a criação do universo imaginado com o qual a platéia se comunicará. É através do intermédio onírico que palco e platéia interagem.

O que se vê foi intencionalmente disposto a oferecer suas condições mesmas de visibilidade. Se acoplamos sempre o visível ao inteligível, devemos também lembrar e dizer que não há visão sem horizonte, nem pensamento sem pressuposto. O que se vê e o que se pensa em um espetáculo cênico resulta na concretização in loco e in nuce do efeito de presentificar seu originar-se no momento que se realiza. O teatro se efetiva efetivando-se como conjunto de operações hermenêuticas que viabilizam sua própria compreensão. Cada peça inaugura um homem e um mundo co-jogados no nexo onírico de sua situação criada. O que representa é mais do que se apresenta , contudo indissoluvelmente ligado à própria presença. Estranhas tautologia da finitude...

\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\

Importantíssimo para a mudança de perspectiva nietzscheana está no configurar impulsos como aportes para a dualidade constitutiva do dramático. Por impulso quer-se representar uma dinamogenia de base do fenômeno, determinada disposição orientada que se utiliza de sua impessoalidade como forma de apontar uma diversa relação entre os integrantes da compreensão. Ao invés de se trabalhar com os simulacros de sujeito-objeto - proposição metafísica que se utiliza do ilusionismo referencial dos pares imediatos de um conhecer ao invés de atualizar o interrelacionamento tensivo e modificante de e entre ambos os "pólos"-, a tragédia, em sua específica condição necessita de um intercâmbio recíproco que aponta para estruturas de mediação nas quais se efetiva o próprio modo de sua realizaçao. Impulso é uma modalidade de participação que anuncia e enuncia uma experiência na qual não coincidem os atos produtores e os de recepção, indeterminação determinada, inconclusa que precisa ser vista na totalidade de seu evento. *Um movimento-para* é o que temos, uma diferente teleologia que recusa a linearidade de sua infirmação.

O que torna radicalmente mais complexa a nossa situação é o fato de estarmos relacionados com dois impulsos complementares. A multivalência do acontecimento-impulso é duplicada, sendo agora a situação duplamente dupla. A duplicidade ao quadrado reafirmam a pluralidade de níveis do processo presente na tragicidade em sua dimensão autêntica. Um impulso é desde antes a suspensão de partes divisíveis em uma abrangência totalizante e conclusiva. Impulso é a impossibilidade ontológica da fusão entre um *a partir de* com um *para onde* , *entre-estado* na qual se divisa a o acesso à formatividade do acontecimento no tempo de sua diferenciação.

Ao se utilizar impulso e duplo impulso Nietzsche intenciona descrever um fenômeno de sentido que comunga de sua própria maneira de objetivação. A construção do sentido e o sentido

em construção, a simultaneidade entre o *fazer* e as condições desse mesmo *fazer* iluminam a continuidade de um evento que agrega e necessita sua descontinuidade intrínseca.

Este enquadramento na qual não coincidem uma esquematização apriorística de seu percurso e de seu trajeto doa a realidade de fenômenos nos quais a intervenção teórica não pode se constituir como instância apartada de contexto produtivo.

Contudo em Nietzshe ainda o dualismo é uma prisão. Contra o uno-único-unificante, o duplo é uma tautologia. O limite da ordenação não se aponta apenas pela recusa, pelo seu contrário. Como correlacionar a descontinuidade com um sistema de referências que não seja a reinserção de uma plenitude às avessas: da redução homogeneizadora à orgiástica plasticidade aporética não estaríamos no mesmo circuito reativo? O dualismo, o impulso, o dionisico são desvios da especulação geometrizante clkássica mas precisam se fundar em algo. A fenomenologia do ato imaginativo dramático reivindica a ultrapassagem do concetio e do valor para questionamento da representação. A razão construtiva não é cativa da projeção redentora. A arte não consola. É preciso a modificação da subjetividade.

* As citações seguem a edição de **O nascimento da Tragédia**, São Paulo, Companhia das letras, 1993, tradução de J. Guinsburg

Leitura de O teatro e seu duplo, de A. Artaud : as aporias da modernidade frente à palavra-cena

A perspectiva englobante de Artaud, o seu "criticismo radical", não exclui o limitado generalismo de sua reflexão de base. Senão, vejamos: partindo de proposições simples, tomadas como pressupostos de sua apreciação ao mesmo tempo mantidas como justificativas das mesmas, vemos um processo de clareza e limpidez lógicas através do qual o dito se referenda em sua autoevidência. Ou seja, os enunciados não são submetidos a nenhuma conclusão diversa de sua enunciação. É preciso acreditar no que está dito, antes de se discutir a aplicabilidade das afirmações. O encantamento dessa linguagem que cega uma abordagem sobre a realidade dos referentes das palavras é reforçado pela construção descontínua e "literária" das frases que retoma o ritmo de autofechamento do texto. Acima de tudo, para compreender o que Artaud quer dizer devemos seguir essas proposições isoladas e tentar recuperar o projeto intelectual do autor, se existir algum...

Desde o prefácio, observa-se contra quem Artaud realiza sua investida. Dirigi-se para a sintomática crise da cultura européia que, em sua aura de civilização e intelectualismo, desvitalizou os indivíduos submetidos ao fascínio voluntarioso do intelecto. Criou-se, pois, "uma cultura que nunca coincidiu com a vida"(p.1). Vivendo "uma artificial separação entre a civilização e a cultura"(p.2), optou-se pela esfera do pensamento restrita por e adestrita "em sistemas, em formas, em signos, em repressentações"(p.2).

O intelectualismo civilizacional, que substitui o mundo da vida pelo universo dos conceitos, desemboca em uma contradição absurda: desenvolveu a capacidade de "extrair o pensamento de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nosso pensamentos"(idem). Dessa forma, o vivido fica à mercê do racionalizado, e o pensamento , independente do ato, facilmente se *envola*, tornando-se abstrato.

Identificado o inimigo, torna-se preciso atacá-lo. Eis o protesto e a provocação. Para

reencontrar a vida é necessário "queimar a biblioteca de Alexandria"(p.4).E o inimigo tem nome, chama-se "idéia ocidental de arte"(idem). Sob o emblema de Ocidente encontram-se todas as disposições negativas do espírito que se oferecem como obstáculo e entrave à efetividade do vitalismo. A cultura formalizada do Ocidente impede a dinâmica das artes e, conseqüentemente, do teatro. Daí "nossa idéia petrificada do teatro"(p.6) como resultante dessa cultura petrificada. Temos um teatro formalizado, fixado em uma linguagem (idem).

A próxima atitude de Artaud será buscar uma opção para essa idéia ocidental de arte, o que acarretará uma opção para o teatro petrificado. E ele encontra a chave mágica: a redenção está na recusa peremptória da cultura e do teatro ocidentais e na evasão para o teatro Oriental. Lá está a salvaguarda dos autênticos valores que perdemos. Lá o sonho tomará seu assento e comandará os que perseguem a verdade última das coisas. Após uma peregrinação pelo vale da sombra da morte da idéia de Ocidente, rumaremos para o sumo caminho do bem que o Oriente nos possibilitará.

Esta recusa vem bem clara nos ensaios "Sobre o teatro de Bali" e "Teatro Oriental e teatro Ocidental ". Nestes ensaios opera-se com oposições polares por meio da quais são identificadas duas situações completamente antagônicas. Ou seja, em uma relação entre **a** e **b** , o termo **a** é **não b**, e **b**, **não a**. Artaud, francamente orientado positivamente para uma das situações - o teatro Oriental - nele encontra os os traços que gostaria ver na outra situação - o teatro Ocidental. Apesar da oposição polar, vemos que não há relação contraditória, pois a tensão entre os dois fatores é superada pela escolha de uma instância hieraquizadora da dualidade. Um elemento sobreleva-se sobre o outro, eliminando a tensão recíproca e o embate virtual. Trata-se de uma esquematização prévia dos duplos, um agenciamento *a priori* dos membros do antagonismo, para se criar a ilusão da tensão. Ao invés de se diferenciar o entrechoque entre os fatores de oposição, há o contínuo reforço de uma lógica unitária e monística que confirma o que previamente estava assente, atividade salutar para se reforçar o esquema de base. Interdita-se, com isso, a variação dos significados dos nexos em prol da consolidação das proposições indiscutidas.

Contudo, essa abstração dos ajuizamentos em falsa relação de oposição, redunda em sempre se voltar ao ponto zero da discussão. Este ponto zero é bifacial, situa-nos entre a veredicção dos enunciados do autor e a realidade dos mesmos, já que nada se fez para distender reflexivamente estas *nem-hipóteses*. Continuamos sob o defeito do encantamento do *sistêmico às avessas*, com a incompreensão do que é o teatro Ocidental, inimigo maior de Artaud, e do que seja o teatro Oriental. Só os conhecemos por meio da afirmação dogmáticas de Artaud.

Então vamos conhecer o que Artaud conhece desses teatros por meio de suas falas e ver qual a realidade das mesmas. Vemos desde logo que nos defrontamos com seleção de traços inerentes aos dois teatros, às duas culturas. Essa seleção se faz no destaque de elementos positivos, desejados e no apontar outros indesejados, negativos. Nem é preciso antecipar quem vai ocupar um e outro rótulo avaliativo.

O que é o teatro Oriental para Artaud ? Vejamos sua *descriação* do teatro de Bali. Novamente vemos seu método de afirmações apositivas como ilusão criar contextos opositivos. No espetáculo de Bali há "traços de dança, canto, pantomima, música e pouco do teatro psicológico"(p.49).Estes recortes significadores acenam para "estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos"(idem). Contrariamente à representação de sentimentos e emoções artificialmente destacados de sua dramaticidade *in loco*, "de sua objetivação em cena"(idem), busca-se atingir um teatro puro no qual se eliminam as palavras e se *fisicaliza* uma espiritualidade só dedutível nos registros oferecidos pelo corpo em cena.

Assiste-se a uma riqueza de impressões arremessadas na profusão de gestos rituais(p 52-53), semiose ilimitada que se espraiaria pela diferenciação indiferenciada do que se recebe no teatro. A avassaladora superabundância de sensações nos reenvia para um "estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras"(58).

Desta forma, temos uma arbitrária divisão entre linguagem verbal e extraverbal. A dominância do silêncio comunicativo do extraverbal elucidaria estruturas dramáticas mais

complexas possibilitadores de maior produção de sentido que uma decodificação explícita verbal.

Novamente se reproduz o mesmo esquema hierarquizador utilizado para sugerir uma bipolaridade preparatória para os vetos críticos a seguir. É muito fácil dividir a realidade do mundo em duas metades e negar uma delas. Assim, temos a exata proporcionalidade: o Oriente seria o solo dessa criativa linguagem extraverbal, prototípico de uma fulguração adâmica, a mítica do teatro, o estado puro do artista; por seu turno, para Ocidente estão reservados os bloqueios perceptivos para a totalização da criatividade. O Ocidente seria o Ocidente desvirtuado, restando para nós refazer o caminho original.

Distendendo a lógica dogmática de Bali, temos o ensaio “Teatro Oriental e teatro Ocidental”. Desde o título, nota-se a confirmação do monismo dualista de Artaud com resolução da tensão já entrevista. Note que desde já expor a escolha dos vetos valorativos e desvalorativos é retórica que objetiva fornecer o acerto da proposta na identificação imediata das respostas. Apresentado as conclusões antes do processo de discussão, e confirmando no fim o que de início ficou patente, nada mais fazemos do que seguir a via única de um caminho redutor que se confina a reafirmar o que de si mesmo já parecia válido, de antemão. A sucessão das idéias e dos exemplos não demonstra nenhuma variação, refração e diferenciação reflexivas, mas a inculcação de uma mesmice crônica, uma obsessão fanatizante.

E como todo fanatismo, crescem as interdições. Se antes condenava-se a palavra no teatro, em prol do silêncio do corpo mudo, gestual, agora nega-se o texto escrito. A chamada “supremacia da palavra no teatro”(65), este formol da vitalidade, encontra seu máximo índice no chamado teatro literário que, desde o classicismo francês, tomou conta da cena européia, Ocidental. A clara tendência elitista-esteticista desse tipo de teatro gera um processo de intelectualização da arte que a retira de sua primitividade ”religiosa e metafísica”(67). Ou seja, da atualização de sentimentos que, em sua plasticidade e fisicalidade, provoquem “em nós a idéia de vazio”(68).

Aqui nos defrontamos mesmo com a realidade motivadora das generalizações de Artaud. O verdadeiro e dimensionável inimigo de Artaud era o teatro descritivista e psicológico que há duzentos se arrastava na Europa, financiado pelas elites consumidoras que se revezavam no poder e em seus contratos sociais. Na verdade este tipo de dramaturgia trabalha com princípios antidramáticos ao hipervalorizar o explícito visual e ao tornar facilmente apreensível o conteúdo da encenação por meio da palavra-comunicativa.(V. a paródia disto em **Nesta noite improvisa-se**, de Pirandello e em nossas **Nótulas**, mais abaixo)

Temos aqui um esquema comunicacional de emoções, uma máquina de efeitos que, em sua pirotecnia, não aprofunda a dinâmica imaginativa que se faz em cena e na platéia. Através de um engenhoso pacto, frente ao contínuo processo de racionalismo e mecanização da sociedade moderna, democratiza-se a automatização da percepção na evidência de conteúdos não tratados imageticamente. Esta comunicabilidade elimina a imaginação cênica em troca de receptáculo de informações de enredo. Aristóteles venceu, finalmente...

Este é o inimigo de Artaud: os últimos duzentos anos de teatro principalmente realizados em sua cultura francesa, o galicismo cênico que elimina a descontinuidade produtiva do palco e platéia, a dinâmica da ilusão cênica, para confundir imaginação e individualidade fantasiosa, diversão com passatempo, arte e vida, ficção e realidade.

Mas este é um inimigo localizado no tempo e na cultura. De nada adianta proposições absolutas e dogmáticas para se romper com determinadas tendências esclerosadas. Contra a tradição ou a favor dela, da tradição precisamos. Ao invés da invalidação total e totalitária, que acarreta a perda de um horizonte crítico, é necessário reinterpretar a tradição (ou as tradições da Tradição), observando seus limites de aplicação e novas possibilidades estruturais. A tradição (Gadamer) é compreensivamente uma virtualidade de opções e não a exclusividade de uma oferta única. Criticar o que nada vale é entronizar a vitória do cadáver.

As implicações dessa ideologia iconoclasta, que desdenha de sua própria temporalidade, enclausurado-se na sintomática neurótica de radicalismo sem perspectivas, são tão pérfidas

quanto as conseqüências nefastas do teatro literário. Generalizando-se o inimigo, e o alcance do veto, encontramo-nos frente a frente com quem nos debatemos. Na ronda da *circulatur*, retomamos o lugar onde estávamos, e bem piores...

Ao invés de se reabilitar a especificidade dos processos imagéticos presentes em nossa própria tradição, por meio de práticas teatrais presentes antes e durante estes duzentos anos de dramaturgia descritiva e psicológica, somos induzidos a um seqüestro, a uma alheamento de nossa cultura. Como resultados, recebemos uma antropologização teatral, que busca a seiva da vida na impossível distância cultural, como se o espaço tempo de cada um não fosse arquitetonicamente multifacetado, um turismo ritualizado e sem imaginário, e os perfomáticos de plantão, o corpo trancado no narcicismo idílico sem voz, presos nas garganta seus ais sem poder nomeá-los. A experimentações querem descobrir os elementos e não os processos. Herdamos corpos sem imagens e imagens sem corpos = teatro sem platéia.

Que o teatro tenha sua origem em rituais corporalmente significadores isso não abaliza uma volta a um primitivo pressuposto anterior a um limite indevassável e que parece ser esquecido. Todo teatro tem ritualidade, assim como todo ritual, teatralidade. Mas teatro não é ritual, nem o inverso. O teatro se distingue do ritual e de sua fisicalidade religiosa através de sua orientação imaginativa. O teatro é uma interpretação artística do ritual, construindo um imaginário que medeia os novos sentido da cultura, dos mitos. Se uma cultura é a unidade de seu culto, o teatro é a mediação e a meditação artística dos nexos culturais presentes em outros espaços diferenciados que somente o sagrado segregado. Os elementos rituais na atividade cênica devem realçar a teatralidade dramatizada, orientando o imaginário da platéia e não inibindo-o em uma fechada sacralidade já morta e não interpretada dramaticamente. Um ritual em teatro é imaginário que atrai o espectador para a diferença específica entre o mundo da vida e o mundo da arte. O único primitivo do teatro é sua origem artística, ficcional. A educação do ator e do espectador se faz no aperfeiçoamento de suas disposições concretizadoras da lógica da imagem.

Desde que a palavra-cena irrompeu no Ocidente há dois mil e quinhentos anos as matrizes dramáticas inauguram uma rica experiência de reversibilidade das potencialidades configuradoras humanas. Ao invés de se ouvir, agora via-se. O teatro é o desafio maior aos limites da imaginação, frente à imediata simultaneidade entre platéia e palco. A arte cênica é o caso-limite da imaginação. Os textos são memória dessa história, roteiros de representação da dificuldade de se juntar um logos a uma imagem. A tradição da palavra-cena não socumbe à grita da modernidade, pois a mesma tradição fornece o horizonte da vida dos niilismos e criticismos, é condição de possibilidade para a modernidade

\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\

Niilismo e criticismo parecem acompanhar a modernidade, esta sempre ávida em constituir um tradição frente ao passado que nega. Trata-se das complexas relações entre continuidade e descontinuidade na produção e veiculação da cultura.

O caso Artaud é sintomático. Retoma e prolonga o galicismo revolucionário, predisposição tipicamente francesa em fornecer uma imagem geral da recepção dos produtos culturais, emoldurando-os dentro do valor e do veto que emancipa o analista da historicidade imanente a qualquer percurso interpretativo legitimando a eficiência do olhar atual mergulhado em sua egolatria futurística e hiperbólica. Assim como sempre existiu a metafísica do ordenamento, agora persiste a fraseologia da mudança.

Centremo-nos no bombástico e cáustico ensaio “Acabar com as obras-primas”. Este texto assinala um programa de experiências a realizar, um manifesto sintético e estilizado por meio do qual o passado artístico é orientado pelo horizonte hipercrítico moderno. Atinge mais que objetos, concepções. Objetiva atacar a o véu aurático de perfeição e indiscutibilidade que paira

sobre os monumentos da tradição. A posição estável, absoluta e distanciada de alguns produtos culturais revela os próprios meios através dos quais esta tradição se efetivou. O mecanismo que engedra a obra-prima apoia-se na escolha e seleção de textos representativos que se institucionalizam. Contra esta institucionalização, que expulsa a dinâmica e o debate de seu processo receptivo e veiculador, Artaud brada.

Identificado o mecanismo do ordenamento, explicita-se correlativamente a sintomática da negatividade. Sempre o niilismo moderno parte de um ponto discutível, da problematicidade de se perder de vista o possível-racional de um evento de sentido. Apelando para o senso comum tornado bom senso, instaurado e praticado desde os tempos modernos da civilização iluminista, postula-se a evidência indiscutível de a tradição não ser mais questionada sem que se ponha em questão este postulado. Após rejeita-se em bloco todo o alvo da crítica. Conjugam-se, dessa forma, o pressuposto absoluto da tradição com o claro e imediato absoluto da situação privilegiada do intérprete. Veja que lidamos nesse terreno com ficções. A ficção teórica da imagem geral do passado repercute como imagem-espelho do analista. O autoritarismo do inimigo é complementar ao do intérprete e deste procede. A intuição corrobora a autodenúncia. Tal é mais uma das mascarás da ironia histórica vencendo a razão profética, a revolução retomando uma mesma dialética de base. Critica-se o passado com as armas do inimigo.

Vejamos o texto. De acordo com Artaud, “é preciso acabar com a idéia das obras primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não compreende”(71). Em si, descontextualizada, a afirmação ganha foros de verdade frente às prerrogativas sociais da modernidade presente em seu programa individualista detonado pela Revolução Francesa. É preciso socializar o conhecimento assim com romper os limites deste, inscrevendo-o em um perfil comunicativo que é a concretização mesma de um contato geral e sem barreiras de todos os níveis e tipos. Esta utopia social precisa ser defendida e é o que Artaud o faz. Ou seja. Abastece seu procedimento crítico de indiscutidas premissas tipicamente francesas, combatendo uma realidade sem analisá-la para substitui-la por outra amparada em concepções vagas e gerais. Parte do universal ao particular, pontificando indiscriminadamente uma afirmativa sem contexto para aplicá-la a qualquer situação.

Daí as afirmativas que se seguem (afirmativas que não passam de niilismos frasais) se sucedem logicamente, atualizando as premissas adotadas.

“É preciso acabar com a superstição dos textos e da poesia escrita”. A afirmativa pode ser considerada como a mais sintética apresentação do programa de desconstruções que a modernidade no teatro propugnou. O fetiche pelo texto, advindo do teatro literário de então, inscreve a prática da dramaturgia no seguinte programa: reduzir-se a atos de fala que se destacam eles mesmo da cena representada. Ocorre um hiato entre a emissão de sentido e sua representação. A fala monitora o campo de percepção do agente cênico como confirmação de um esquema de ações previamente traçado. As falas contribuem para explicitar e efetivar este esquema actancial. O texto transparece como monitoramento ratificador de um enredo previamente delineado.

Desde modo, o agente cênico usa seu texto como pretexto representacional. Seus atos de fala reforçam a lógica actancial de base. Ocorre pois a planificação do representado. O evento posto em cena configura-se como exposição de um referencial sem contradições, ambivalências, simultaneidades, deslocamentos espaço-temporais. Daí a predominância da visualidade, do espetaculoso na representação.

Conclui-se, pois, que a linearidade desta prática dramática reduz a experiência teatral a uma lógica verosimilhante. Nega-se abertura da experiência cênica para as possíveis e diversas disponibilidades do evento. A dimensão da palavra é a de comunicar um padrão narrativo e o texto é seu roteiro de efetivação.

Presa a estes contextos redutores, a palavra dissocia-se de sua experiência mais originária, logo que, sendo veículo de um signo indiscutível, perde suas virtualidade dialógicas. Suprime-se a experiência dialogante da linguagem e seu fundamento imagético. A redução

comunicativa estabiliza os referentes bloqueando a dinâmica participativa do onirismo.

A palavra comunicativa ela mesma já vem direcionada pelas teorias da linguagem que preconizam a interrupção do fluxo da interação verbal, sempre intenso e marcado pelo jogo recíproco de determinações e indeterminações. Tais teorias, herdeiras da separação platônica do significante e do significado, postulam o unidirecionamento e homogeneidade do conteúdo transmitido por um emissor para um receptor. Veja-se como logicamente se relacionam e mutuamente se completam os atos de fala pautados na/pela palavra comunicativa, o esquematização das ações e o fetiche do texto.

Tal tríade aponta para a homogeneização da experiência com os acontecimentos em todas suas instâncias. Expulsa-se o imaginário da representação, inculca-se a modelização dos comportamentos e nega-se a irrupção da teatralidade pela oclusão do acesso ao dialógico.

Dessa forma o texto como roteiro ganha privilégios nesse teatro contra o qual a modernidade se situa. A verbalização não capta mais as dinâmicas inerentes aos contextos de fala, como o gesto, a multiperspectivação do agente cênico, a transmutação do princípio sujeito-objeto presente aos relacionamentos entre observador e observado para o encontro e interpenetração entre imaginante e imaginado. A perda das múltiplas possibilidades da palavra registra sua decadência ao soçobrar no cadáver do mundo dividido entre verbal e não verbal. Pois, quando a palavra só é verbalização comunicativa, deixa de ser meio universal de tradução de nossa compreensão e interpretação sobre a realidade para se converter em imposição de um referente exclusivo. Com voz ou sem, é pela linguagem que se interpretam os fenômenos, é pela linguagem, em seus silêncios e pronúncias, que se dramatiza o pensamento vesperal, a matutina futuridade de um fazer, de um agir., de um sentir , de um pensar, de...

...Por isso, e desde já, não é a generalização da condenação da linguagem o que se necessita, mas o contrário: a recuperação de suas virtualidades é o que se pode querer e efetuar. Senão, por uma inversão da causalidade produtiva, o veto ao verbal permitirá após o confundir insuficiência de expressão com impossibilidade pessoal de se comunicar- tão obtusas e absurdas as coisas quando a linguagem se cala quando lhe impigem o sufocamento de sua atividade compreensiva.

Modernidade e antigüidade no teatro de raiz de Garcia Lorca: Yerma

Não é sem intenção que Garcia Lorca subintitula seu drama de “Poema tragico en tres atos y seis cuadros”. Nota-se, claramente, a perspectiva de construção de **Yerma** enfeixada nesta frase de muitas informações.

Qualificando **Yerma** de poema trágico, de início temos o encontro de duas tradições ou de uma e mesma tradição defrontando-se com tempos diversos. A designação de poema para um drama refere-se ao impacto da renovação dos processos constituição das imagens operado pelo surrealismo. Seu complemento - trágico - insere o drama nos pródomos da arte dramática ocidental. Mas como ultrapassar a contradição dos epítetos e tornar vivo o objetivo precípuo de Lorca ao criar um terceiro elemento pela correlação entre duas épocas-termos ?

Renovação das imagens e renovação da arte dramática caminharam juntos. As pesquisas de Gaston Bachelard exemplificam essa procura pela autonomia e especificidade da expressão da imagem como ato revelador da participação do sujeito no ato onírico. A dinâmica imaginativa proporciona a objetividade do intercâmbio entre imaginante e imaginado.

Além dos escombros das convenções de gênero mal liquidadas pela prática romântica, o Surrealismo aponta para a pesquisa dos meios de expressão, para o experimentalismo que recupera o ilusionismo, o diferencial fictício na obra de arte, evitando a identificação imediata da realidade empírica e do mundo representado.

Esta situação extremamente absurda, que criou este e tantos outros absurdos - de, incrível, a tradição artística ter de se renovar ao reforçar sua dinâmica imaginativa - retoma as ponta de um longa e promissor projeto criado com a arte dramática grega. Aqui se intercruzam "poema" com "trágico", modernidade e antigüidade. A eclosão da arte dramática grega está diretamente relacionada com a modificação da experiência imaginativa e lingüística da época. A efetivação da cena trágica como ato imaginativo volta a ser considerada na atualidade, a presença do passado como forma de superação da ideologização do teatro, tornado-o discursivo e literário, como se fez a partir do classicismo francês.

Mas o que é um poema trágico ? A representação em cena de processos oníricos que substituem as normais conexões actanciais e de enredo do drama pela proposição de um fluxo de imagens. Os personagens, os cenários e os atos são estruturas metafóricas que personificam, realizam e movimentam este fluxo que segue a lógica específica de sua construtividade. Revigora-se a ilusão cênica, a impossível distância de ser ultrapassada ente palco e platéia. Ficção e realidade co-jogadas interagem na palavra-cena que os encampa.

Mas temos um "Poema tragico en tres actos y seis cuadros". A segunda parte do subtítulo demonstra o aspecto arquitetônico de Yerma, assumindo a categoria de horizonte constitutivo do próprio fazer do drama, no qual as divisões e as subdivisões comprovam a descontinuidade fatal da ilusão cênica ao proporcionar uma seqüência aparente por meio de partes integrantes de um todo em formação através da distribuição e desenvolvimento das tensões. A arquitetônica da obra assume uma razão construtiva conectada com a lógica diretiva da imaginação. Lorca torna as imagens expressivas não pela retórica do que se diz mas pelo processo onírico que dramatiza. (Talvez é o que faltou ao Surrealismo: corrigir sua variabilidade pelo pontualismo de atos personificativos, coisa que Shakespeare já realizara...)

E qual é a tragicidade de Yerma, título e personagem-veículo da maior parte da peça ? Se estamos em um contexto de negar a adequação do ato figurador de imagens fora de seu contexto produtivo, a tragicidade aqui não pode ser a mal compreendida filiação do herói aos ditames de algo que ultrapasse sua realidade de ser ficção. Note-se como a arquitetônica formal e o fluxo de imagens em vetores interpretativos da obra. O aspecto diretivo destes dois processos instauradores do espetáculo **Yerma** configuram o encaminhamento das partes para um movimentos encadeado que transfere a atenção do público da imediata relação com os conteúdos expressos para a formatividade mesma da peça. Ou seja, a maneira como **Yerma** é construída é, ao mesmo tempo, o que se destaca para sua recepção e para sua realização. O público de Yerma percebe que está diante de um fato de intencionalidade artística que prolonga sua natureza artística - realidade operada por ato de concreção imaginativo. A maior tragicidade da peça será manter a ilusão cênica, será prolongar-se como ficção, na lógica específica de suas contradições.

\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\\

Por mais que se possa discutir acerca da matéria de base para **Yerma**, sempre se pode substituir a obra por uma discursividade permissiva e aleatória. Uma mulher que não consegue ter filhos, essa esterilidade do feminino levada às últimas conseqüências facilmente pulula como

tema para feminismos, psicologismos, sociologimos, entre outros ismos. Entrando no terreno da discursividade, anulamos a perspectiva teatral, do espetáculo que é a obra de Lorca, esquecendo a natureza imagética que emoldura tudo que acontece na peça. Ele escreveu não para ser lido, mas para ser encenado. A escritura para teatro solicita signos de identificação que transforma a palavra em palavra-cena. Senão ele teria escrito um livro de ensaios, ou um artigo como este. Ao assumir a escritura dramática, e as configurações necessárias para sua realização, as idéias, as teses transformas-se em realidade teatral e por ela são evidenciados. Não que por isso não possa haver idéias no teatro. Ao contrário, queremos afirmar que a imaginação teatral pensa, contudo ao sue modo. E mais ainda, confundindo nossas motivações discutidoras e gerais com o particular do espetáculo, não lemos teatralmente o drama, eliminamos a ilusão cênica construída.

Por isso, mais do que identificar a impossibilidade da mulher estéril o que temos em **Yerma** é a contínua verticalização dessa impossibilidade. Estranho material que subsidia o fluxo imagético da obra e sua arquitetônica: uma impossibilidade que possibilita a peça. E transformar impossibilidade em possibilidade acarreta o contínuo trato com uma tensão que não se resolve e que, ao contrário e contraditoriamente torna-se o veículo mesmo do que vamos ver em cena.

Em cena vemos **Yerma** dividida em uma obrigação a um marido que não a quer como esposa e um desejado amante que nunca pode torná-la mulher. Em conjunto com este eixo que não é o mais explorado da peça - pois tudo se confina na ausência de ação que transfere os conflitos para as palavras tornadas imagens de algo que não acontece manos faz imaginar - temos o vai-e-vem de mulheres novas, insatisfeitas com suas proles e mulheres velhas lembrando de sua fertilidade primeva. Todos os personagens ligam-se a Yerma sendo parte de uma vida sua que não se deu. As personagens são futuridades de Yerma, virtualidades que dilatam a distância entre seu projeto e a faticidade dele. Yerma é um hiato, um sem-tempo que se avoluma e se sobrepõe por cima de si mesma, concentrando e irradiando sua *lógica do menos*. Cercada de abundância e fartura, vê-se irremediavelmente corporificada em sua carência, em sua *falta de*. Pouco a pouco, o objeto de seu desejo, a causa de sua carestia passa a um plano inferior. Os operadores dramáticos da peça ultrapassam a matéria de base (a esterilidade feminina) para se concentrar na representação de um hiperbólico fatal, na mulher-limite-extremo-de-si = viril. E, nesse extremo de extremos, ela mata, mas não morre...

\\

Senão, leiamos **Yerma** para o palco. Macroestruturalmente, os três atos se dividem cada um em duas partes, “dos cuadros”. As partes dos atos trabalham com a distribuição da presença de Yerma: com quem ela conversa sem trocar informações e resolver seus problemas, e como falam dela quando está ausente, o que, como vemos, só retoma a impossibilidade possível, redistribuindo o emparedamento de Yerma. Eis um esquema aproximado disto :

Ato primeiro:
I - Yerma/Juan
Yerma/Maria
Yerma/Victor
II - Yerma/Velha
Yerma/ duas moças
Yerma/ Victor/Juan

Ato segundo
I - Lavadeiras/duas cunhadas
II - Juan/Yerma
Yerma/ Maria

Yerma/Victor
Cunhadas

Ato terceiro
I- Dolores/Yerma
Yerma/Juan
II- Procissão -Romaria
Yerma/Velha
Yerma/Juan

A situação-limite de Yerma se encontra, pois, em perpétua esterilidade, confirmando sua limitação. Em função disso, utilizam-se os recursos necessários para o desdobramento dessa situação: não há troca nos diálogos, que se manifestam construções de linguagem surrealista, interligando o distanciamento e a incomunicabilidade entre os pares, cortes bruscos entre os contextos de cena e entre as cenas, perfazendo um absurdo que se torna natural a cada instante, veiculando a indiscutibilidade do problema que não é proposto e nem se discute.

Desde o início da peça, podemos observar essa suspensão onírica na qual uma outra perspectiva de realidade, além da mesma que se encena, vai sendo representada. A rubrica do quadro primeiro da primeira parte mostra a aproximação entre sonho e despertar, tendo a cena "una estranha luz de sueño". Como se sabe, os efeitos utilizados em um espetáculo vão criando a memória do mesmo. Todo dramaturgo objetiva formar uma memória de espetáculo. Para tanto, sabe muito bem que os efeitos que utiliza em determinado momento continuam no imaginário de cena, mesmo que retirados. Quando alguém entra e oferece sua presença e, logo após, retira-se, não significa que ele tenha se ausentado da vivência imaginativa da peça. O jogo de ausências e presenças dão o ritmo ao imaginário de cena. A estranha luz de sonho demarca uma diferença que não será esquecida. Ao contrário, entra para a economia expressiva da obra. Quando "suena el reloj", e a "luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera" - o tempo da vida invadindo o tempo do sonho - o que temos não é uma mudança do campo de referência mas uma tensão entre realidade e ficção que se fará presente sempre. Teremos a realidade da ficção posta em cena que será real em sua lógica própria.

Contudo não estamos no uso corrente de metalinguagem, como veremos em Pirandello. O teatro de Lorca não é o sintoma de crise das capacidades expressivas do dramático. Ao contrário. Chamamos seu teatro de *teatro de raiz*. O ilusionismo dentro de uma ilusão não é debate sobre os limites entre realidade e vida - complexa situação a que chegamos em não mais conseguir diferenciar o que é ficção e o que é realidade. Este é a diferencial de Lorca: fazer a mediação entre as épocas, reutilizando arquétipos, matrizes dramáticas que estruturam o espetáculo, ao invés de recair na discursividade-morte-do-teatro. Lorca é moderno porque reintegra o processo imaginativo dentro do processo dramático. Lorca dialoga com a antigüidade pela mesma razão.

E Yerma desperta, prolonga seu sonho, querendo vivenciar seu sonho de mulher. Uma canção impessoal, uma canção de ninar em um lar sem crianças irrompe antes das falas. Yerma e seu marido conversam em um típico uso da palavra no qual não há troca ou interatividade. Trata-se de um forma grega de representação artística do diálogo (esticomitia)no qual as palavras distribuem-se em torno de representar determinada orientação de sentido que a peça intenciona, ao invés de se transformar em mera troca de informações sobre o que acontece em cena. Um conflito verbal que não é somente a indisponibilidade dos sujeitos, mas o face a face de um conflito que não se resolve. Yerma e Juan nem discutem, apenas estão em planos diferentes, em objetivos diversos e inconciliáveis - mais um dos núcleos de tensão do drama. São como duas ordens de mundividência que não se completam mas convivem. Esta é a lei da tragédia: o inimigo sempre está próximo, o inimigo é o igual. A oposição se faz entre os pares. Não há descontinuidade entre totalmente conflituosos ou totalmente semelhantes. Um jogo de identidade e diferença torna o acontecer dos conflitos mais próximos de um verdadeiro processo de

diferenciação que doa o tempo e o espaço de uma contradição.

Em seguida, Yerma detém-se sozinha a cantar, com a saída do marido para o trabalho no campo. Temos aqui uma cena e várias imagens. A estruturação dessa conexão entre o diálogo às avessas com Juan e seu próximo diálogo com uma amiga, Maria, é um intercurso lírico no qual costura, canta e deseja. A trama do tecido complementa a trama dos atos. Os atos mesmos são obra de um tecer que acrescenta às ações sentidos correlatos. Cantar e tecer convergem para o que se canta, para a imagem produzida pela canção tecida. A própria canção é costurada, interrompida pelas pausas e pelos gestos de Yerma. A canção situa o mundo vívido e fecundo a espera de uma criança que não chega. Os seres não humanos aguardando o desejado das gentes. Agora, em seu sonho desperto, Yerma reduplica a ausência do objeto de seu querer ...

Mais ainda que esse encontro-desencontro: Yerma e Maria conjugam seus limites: Yerma, a mulher angustiada porque não é mãe, e Maria, a jovem Maria, augustiada por ter um filho. Yerma dá conselhos para Maria a respeito do cuidado com o filho, transfere o saber, sem ter a prática. Maria traduz suas ansiedades e suas lembranças em imagens surrealistas conectadas a imagens populares. A angústia de Maria é “un pájaro vivo apretado en la mano”e a criança“ es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja”.

Mas para quem costura Yerma ? Para o filho de Maria, ampliando o estreito e estranho vínculo entre as duas mulheres. Pela proximidade é que se pode vislumbrar quão distantes estão uma da outra. Eis a verdadeira estética da crueldade, não aquela abstrata e panfletária, ensimesmada nos traumas psicológicos aburguesados e com auditório já conhecido. Eis uma crueldade concreta, não panfletaria e retórica, que utiliza da formação de seu processo construtivo o impulso para sua realização. A dor nasce como obra.

Só sabemos porque Yerma costura para Maria (então o seu si-para-si é nulo) quando Yerma se encontra com Victor. Eis aqui pronto o conjunto básico de distinções que emolduram o campo de referenciação dramático da peça. Yerma/Juan, Yerma/Maria e Yerma/Victor distribuem tensões diferenciadas e complementares que distendem a mesma situação-limite. Temos aqui uma outra forma de contracenação, diferente daquela que postula a troca de dados acerca da trama de fatos. As personagens operam uma contracenação imagética por meio dos contrastes e nexos que oferecem para a platéia. Neste movimento de aproximações e distanciamentos, constroem-se os referentes oníricos do espetáculo.

Por isso, nada mais natural que se revele o coser dos panos destinado ao filho de Maria (“No...; no son para mí. Son para el hijo de Maria”), que é sua antípoda e amiga (esta tem o filho mas possui também a angústia de tê-los; Yerma não tem o filho e não possuir a mesma angústia de Maria) no encontro com Victor, homem que pode realizar sua maternidade, mas que nunca o faz. Nos próximos encontros entre Victor e Yerma, há ao realce desta condição da mulher entre homens e sem nenhum.

O “quadro segundo” ou segunda parte do primeiro ato demarca já o corte entre as partes e a reorientação da tensão que se faz no espetáculo. Se já havíamos visto que as pessoas contracenam imageticamente, recuperando tensões que ultrapassam um maniqueísmo de perspectiva, agora somos brutalmente movidos e comovidos por um recíproco ao contrário dos antigos. Temos uma velha, com claros traços feéricos, uma figura oracular que em seu tempo de mistério pariu “nueve hijos como nueve soles, pero ninguno es hembra”. Vejam como aqui Yerma encena com uma velha fértil o aquém de seu desejo, como cada vez está mais distante da maternidade.

Por isso, a partir daqui, desta contraposição que invade o mítico, Yerma muda seu voltear de olhos. Ela se diz seca; e mais ainda está “lhenando de odio” a si mesma. Para cada ato simbólico, instaurador de imaginário, acopla-se outro. A estrutura do úmido e do seco insere na encenação de Yerma a atualidade dos arquétipo. A tensão se transpõe para a visibilidade de um excesso, de uma desmesura que só pode ser comunicada para a platéia e por ela percebida na estrutura da sensibilidade produzida em e para o palco. Palco e platéia se entrebeijam na mediação estética dos sentidos mutuamente implicados e orientados.

Se a presença de Yerma transbordou no primeiro ato, constituindo-se até como foco

básico do espetáculo, no segundo isso já não se dá. Na verdade, tivemos no primeiro ato uma conhecida técnica dramática denominada multiperspectivação. A técnica consiste em representar uma realidade sob vários pontos de vista. As personagens contracenam, diversificando possíveis de um personagem. Opera-se o rico descentramento que constrói a memória do espetáculo.

À excessiva presença, opõe-se a excessiva ausência (e nem tanto...). Quem “toma ”o lugar de Yerma ? Uma estrutura coral, que fundamenta o caráter coral das personagens. Um coro de lavadeiras, nas águas de seu labor, canta a secura da mulher que não pode ser vista. Observem como esta estrutura coral interrompe a ação e ela mesma é ação sendo imagem de cena. Como as canções outras que invadem as cenas e outras interrupções, contribui para fundamentar o caráter descontínuo do espetáculo, que nos ilude criando uma seqüência. Eis a ilusão da seqüência, efeito de todas as artes de cena, operado aqui por palavras que, produzindo as imagens , efetivam as conexões entre os cenários, ações e personagens. Assim, a palavra -cena doa a disponibilidade para a imagem integrar o drama em uma unidade que é a unidade de sua intenção onírica. O coro das lavadeiras fala, canta e comenta, sendo personagem e público que se interligam no encontro com as várias vozes, com as linhas de tensão que entrelaçam a peça. Eis outra forma de coser...

“Ai de la casada seca ! / Ai de la que tiene los pechos de arena ! “ “é o que está em suas gargantas enquanto as mãos se enchem d’água. Após esta condenação em linguagem metafórica, em metáfora de metáfora, o coro deixa as recriminações e passa a dramatizar, por meio de seus versos, o encontro do homem e da mulher e o nascer dos filhos, um jogral poético às inexauríveis *hierogamias(*estrutura mítica que atualiza a fecundação do mundo no casamento entre céu e terra). Entretecendo imagens campestres com genealogias dos deuses, este jogral aponta para o que não vai se realizar, consagra a tragédia de Yerma a ser recebida como uma Níobe* que não chora mais pela prole, uma Níobe na vacuidade que a preenche, um infinito vazio tal e qual o das vozes aglomeradas que agora só podem ser escutadas longe, remotamente.

O último ato encena um outro tipo de paixão, uma outra Yerma diante de nossos olhos. Contrapõem-se a realidade impossível de seu querer e a morte. A fantástica figura de Yerma revela-se a partir desse instante, em virtude de dimensão hiperbólica alcançada. Por isso, vive em uma casa que é uma tumba (p.706), vendo como morta e sem morta lha (p. 713).

Confirmando esta disposição anímica para o fim de todas as coisas, ratificando o que se experimenta no circuito limite-liminar de seu trajeto iniciático, Yerma defronta-se neste último ato com uma estranha procissão-ritual, no primeiro quadro, e dialoga com Juan, no segundo quadro. Fecundidade e finitude comparece em cenas descontínuas e sucessivas, expressando macroestruturalmente os sentidos da peça.

A procissão ritual destina-se a disseminar na comunidade as graças da maternidade . É composta de motivos cristãos e pagãos, o sacro e o profano revezando-se, pois que por detrás do pedidos aos divinos encontra-se o desejo dos mortais. Em plena procissão, surge uma mascarada que, recuperando a cena das lavadeiras, realiza um ritual de procriação, uma erótica hierogamia.

Para quem já havia afirmado “maldito sea el cuerpo! “, a romaria-mascarada não deixa de ser uma reminiscência, um passado que ficou atrás e ser de contraponto para a pós-liminaridade em que se encontra. Yerma agora não precisa mais dos filhos. Nem do marido. Ela não pertence mais ao rol de vivências dos lhe rodeiam. Ao iniciar-se no hiperbólico de sua pendência, projetando-se além mais do objeto de seu desejo, atingiu um entre-estado de indiferenciação, assumindo sua impossibilidade como ausência completa e generalizada de qualquer nexo para concretização de seu desejo. Eis , neste momento sua catábase, sua irrefreável visagem e vertigem para um nada que a tudo consome, uma trevosa instância sem horizonte centra da e concentrada na figura de uma separação radical, de um desligamento irreversível de tudo e todos. Eis Yerma que mata seu marido , para continuar viva nos efeitos desse assassinato, fundida a si mesmo consigo própria, última e única realidade de um drama que não avançou para além de mais nada e encerra-se na figura mesma que o gerou- ela, desfeita dos que lhe assistiam.

Esta é **Yerma**: o cálculo rígido e onírico, o rigor e o vigor de uma presença que se esvazia em sua busca, na qual o desejado é transposto e a dinâmica do querer removido para a potência de uma nadificação criadora. **Yerma**, teatro de raiz.

As citações da obra de **Yerma**, entre aspas ou numeradas, encontram-se em García Lorca. Obra completas, Madrid, Aguilar, 1980, vol. II .

* Níobe, personagem mítica que na excessividade de sua dor, no pranto pela morte de seus filhos, transforma-se em pedra.

Tradição e razão : modernidade e mito em Rumble Fish

Não é novidade ou redundância mas urgência estreitar os vínculos entre arte cinematográfica e dramaturgia. Tal aproximação ultrapassa as meras referências temáticas que se confinam em elencar similitudes sem o questionamento a respeito da natureza mais fundamental desta proximidade. Ora, como processos de construção da realidade, pertencem a contextos culturais distanciados no tempo (antigüidade e modernidade). Assim sendo, poderia-se afirmar que a maneira mais adequada para configurá-los num mesmo plano seria neutralizar a diferença epocal e fazer falar um pelo outro.

Contudo, a reflexão pautada pelos ditames da adequação só se sustenta na provisória instância predicativa que apresenta o que discute por meio de estratégias de entendimento normalizadoras. Ou seja, discute-se com o objetivo de tornar indiscutida a estrutura e o significado do fenômeno visado(imaginações para a cena diferenciadas). Teatro e cinema comparecem como momentos-luminares da tradição ocidental quanto à apreensão e interpretação dos eventos. Mais que ilusionismos estéticos reprodutores de ordens históricas localizadas, ambos são atualizações do dramático - experiência humana de compreensão dos acontecimentos.

Estranho que se pense assim, que se medite mediando passado e presente sem as sempre válidas comparações. A arte cênica e a atividade fílmica possuem narração, apresentação de pessoas atuando, representações englobantes que envolvem jogos intersemióticos (cor, som, movimento, gesto, palavra), estabelecem participações entre o que se mostra e quem vê. Pertencem, resumidamente, às contigências da visualidade. E se encontram intercruzando a dinâmica das recepções: observa-se a passagem dos grandes públicos para as pequenas platéias no transcurso temporal do teatro e o inverso no cinema, como se uma arte desse a senha para a outra.

Continuando as similitudes, passaríamos das informações pulverizadores para significados mais integradores. Ambos modos de representação da realidade surgem em contextos de excessos de utilização da visualidade como meios de resolução dos conflitos cognitivos, afetivos e volitivos. No momento grego, a antropomorfização dos deuses, intensificada pela reforma homérica e denunciada por Xenófanes, atribuía aos deuses, aos terríveis-desconhecidos-ausentes, formas humanas tão evidentes, imputando-lhes desejos, crimes e vícios - o que acarretava a indistinção entre divinos e mortais. O apagamento da diferença é contemporâneo do arrefecimento do sagrado, instaurando uma crise religiosa sem precedentes que é a crise das relações com a verdade, motivo depois utilizado no debate entre ficção e realidade.

O teatro surge neste drama da cultura. Cultura é unidade de culto (Eudoro); reverenciamos aquilo que acreditamos. Quando esta crença situa-se no limite de sua possibilidade, necessita a reelaboração interpretativa desse limite.

E eis o teatro. Encena-se, dentro das festividades dionisíacas, o herói homérico, corrigindo, pela curva do destino, o ímpeto de sua desvitalização. Vive o personagem a arquiviagem de seu deus. O herói é imolado no sacrifício aos ausentes.

Temos, então, uma dupla disposição dos eventos. Na sua estrutura aparente, desfila o período heróico grego; em sua estrutura profunda, acena-se para a dimensão mítica que subliminarmente emoldura o que se encena.

Desse modo, o que se apresenta é mais do que uma mera presença mimética que se reduz à atualidade do visto. Registra-se uma totalização que supera o isolacionismo das partes

dramatizadas.

Duplo de um ser desdobrado, encontramos na configuração mesma do espetáculo dramático, essa pluralidade de níveis recuperada por meio da ilusão cênica. Nesta, público e palco passam a existir conjuntamente em um jogo de distâncias e proximidades dentro do qual cada momento atual do teatro investe-se da construtividade do tempo. Aquém e além das marcas de referenciação estereotipadas, distende-se o ritmo de representação no encontro e no mútuo envio de realidades pertencentes a contextos diversos de ação mas reunidas em diversa teleologia que se utiliza do descontínuo como linguagem compatível com o modo através do qual nos aproximamos da situação mais originária dos fatos. Tanto ficcionais como corporizados se encontram os que vêem e os que são vistos. Desdobra-se a peça agora contemporânea de seu processo enformador. Ver e imaginar não são incompatíveis, mas atividades interdependentes que experimentam a problematização dos modos e dos meios da efetividade do afetivo, da doação de um logos para o *pathos*.

Tempo, espaço, linguagem, pessoa nutrem-se dessa descontinuidade pluralizante assumida estruturalmente na arte cênica. Não se trata de identificar ambigüidades nas falas dos personagens, de notar como suas ações pertencem a diferentes ordens simbólicas, de verificar a arquitetura multifacetada dos personagens elaborados na contracenação e partipantes de nexos interindividuais que proporcionam um estatuto metafórico à seu ser.

Não se trata de perceber esses elementos isoladamente e sim de passar do plano do conteúdo para o plano da expressão e ver que tais técnicas de elaboração do evento cênico são processos que demonstram a singularidade do dramático.

O dramático não se guia pelos ditames da organicidade da obra de arte que o condenariam a assumir total dependência do estético a uma dimensão extra-artística ocupada na mímese de uma unidade. Tal codificação filosófica do fato artístico instrumentaliza o estético a responder à cartilha dos filósofos do único-uno-unificante, expurgando, por meio de esquemas abstratos de equilíbrio e normatividade, o contraditório do seio do mundo.

Ao contrário, a atividade cênica chama para si o contraditório e o conflitivo. Contrariando as generações formalistas de Aristóteles, que viam na tragédia certa máquina de efeitos emocionais reforçada pelas causalidades determinantes do enredo, o que se constata é o vertiginoso aprofundamento do contraditório como forma de se atingir a integratividade e diferenciação de níveis da realidade. O dramático é a dupla fenomenologia da compreensão, pois interpreta os acontecimentos concretizando-os no horizonte existencial e imaginativo de sua efetivação.

Em **Rumble Fish**, de Francis-Ford Coppola, os suportes cênicos se fazem presentes, condicionando o entendimento do filme. Entrecruzam-se dois planos narrativos básicos. Dois irmãos e suas duas vidas aproximam-se e afastam-se ao mesmo tempo. O irmão mais novo, Rusty James, procura concretizar o ideal comportamento de seu irmão mais velho, cognominado de o garoto da motocicleta. O que temos é a representação do heroísmo nos tempos modernos.

Rusty James herda o gerenciamento do conflito que o herói possibilita. Contudo, Rusty James expulsa a ambivalência onde quer que ela possa estar, nivelando os acontecimentos ao saturá-los com o modelo único de resposta que é o reflexo reiterado de seu individualismo. Em todos instantes de seu percurso actancial, no desafio de gangues, na família, na escola e no amor, permanece ele incólume, imune aos contextos diferenciados, agindo do mesmo modo e reagindo da mesma maneira - impondo o saciar de sua presença.

Rusty James encarna o pleno, tudo ao mesmo tempo agora, ultrapassando as singularidades, configurando-as na obediência de um vitalismo cego. Rusty James não sofre - não há perdas ou ganhos para ele. Feito imortal, entidade olímpica, cultiva o ilimitado, em uma

razão cativa de sua egolatria. Seu saber é o da esperteza, logos de Ulysses, que se compraz na manutenção de uma transcendência vazia que se perpetua para além das diferenças.

Este herói de uma presença atual, pontual, sem memória confronta-se com a serenidade do irmão mais velho, antigo líder de gangues que viu todo esse gerenciamento de conflitos não render mais sentido. O garoto da motocicleta vai embora para Califórnia e volta, dinâmica de entradas e saídas cênicas que proliferam a abrangência de sua figura. Negando o heroísmo apolíneo do eterno retorno do mesmo, mímese extemporânea da supressão dos limites, ele intervém nos diversos momentos da gesta de Rusty James, insuflando-a de reflexão e percepção sobre o obtuso de sua perspectiva.

Com ele pensar e sentir não se encontram separados. O garoto da motocicleta pergunta e difunde saber. Os contextos são assimilados dentro do horizonte compreensivo que os emoldura. As especificidades dos momentos se integram na lógica subjacente que os constrói. Para além das categorias de exibição e atemporalidade, a vida não é barganha com o imenso e tedioso movimento de unificação das situações existenciais.

Na grande cidade na qual os irmãos vivem, o plural realça o unívoco. Dia e noite se sucedem na ciclomitia da névoa que habita todos os espaços e todos instantes, desvanecendo e dessubtancializando os contornos e as formas do mundo. Viver aqui é sobreviver em meio ao que já se orienta entre carcaças de coisas. É preciso o rigoroso vigor aplainador das diferenças para permanecer na grande cidade. Os nexos interindividuais, seja no amor seja na lealdade, expressam-se em estratégias comportamentais que asseguram seu enquadramento em um circuito padrão de referências. Indivíduo e grupo, mesmo e outro, todo e parte se associam em unidade orgânica que se apresenta como representação globalizadora do parcial, circunscrição do diverso ao monológico.

Rusty James é o habitante e herói dessa cidade. Seu irmão, o que negou tal envoltório rumando para a utopia que ela aponta (Califórnia, a imagem do prazer sem limites, a imensa prostituta maquiada e doente), volta. Ir e vir, estar e não estar, pertencer e não pertencer objetivam a complexa ritmia de dispersão cujo emblema é de integrar e diversificar.

Ambos contracenam um conflito de saberes que ultrapassa a diferença de opiniões.

Em determinado momento da narrativa, discutem sobre uma mulher denominada Cassandra, homóloga da personagem da peça **Agamenon**, de Ésquilo. Rusty James, o que só conhece o que se reconhece imerso em sua lógica unificante, desconhece a tradição. Interroga-se, realçando sua instância descontextualizadora: “o que os gregos tem com isso ?”

Cassandra era a profetisa que previu a própria morte e que, em sua agonia, recuperava a morte do rei Agamenon. Longe da exposição contemporânea da morte, preocupada no quantitativo e no informativo da mortantade e do mortífero, mostra-se e se demonstra a finitude como possível expressivo, como palco outro que dramatiza a estrutura da sensibilidade relacionada a uma estrutura da imaginação para que se registre o acontecimento do limite como limiar compreensivo. A morte não é região última e intransponível que só se doaria em feitos irracionalizáveis, depósito sedimentado de emoções. Ao invés de resíduo transcendental do nada, a morte comparece em sua plasticidade originária como desafio aos meio de construção de significados. Por isso, nutre de agonias, esperas, dúvidas, incertezas, desconhecimentos - momentos cênicos que, em sua entreabertura mediadora de contrários, possibilitam, em si mesmos, as formas e os conteúdos de sua ratificação.

O que os gregos tem com isso ? Passados dois mil e quinhentos anos entre a pergunta de Rusty James, modelar herói da subjetividade moderna, e a figura de Cassandra, acontecer da morte na tragédia grega, recupera-se uma pergunta que repõe um saber transhistórico. Sempre

diante daquilo que ultrapassa o horizonte comum da experiência humana, diante de signos que retomam um ausência que nada mais é que desvinculação com os pressupostos cristalizados e com o imediato, sempre hesita-se ante a ambivalência do desconhecido: ou interdita-se o ignaro pelo conhecido, ou se assume as frinchas e as brechas de indeterminação (Husserl) dos fenômenos como tempos próprios da compreensão e ruma-se para dinamizar o cógito em sua saciedade de sombras, no lascinante jogo espectral multiforme do claro-escuro da consciência.

O que os gregos tem com isso ? Há dois mil e quinhentos anos surgiu o teatro ocidental, arte-conhecimento que propõe o descontínuo, o contraditório como modo de concretização dessa consciência. Naquele tempo também surgiu a pergunta " o que Dioniso tem com isso ? ", da incompreensão do fundo mítico agente e subagente na arte dramática. Veja-se a transhistoricidade da questão pois aqui se assenta a modernidade, a modernidade de todas as épocas. Em determinado momento há uma crise de ordens na cultura. Já não se percebe mais o fundamento originário de tudo o que é ou existe. Agora há somente a urgência de se interrogar pelo nexo da coisas, pelos vínculos que situam os encontros entre as diferenças.

Tradição x razão- eis a problemática que encampa tal interrogar (Gadamer, Ronaldes). Dentro de um espaço- tempo, ascendemos à pluralidade de níveis estruturantes dos acontecimentos, sendo que estes são percebidos como não pertecentes ao mesmo fenômeno. São tão divergentes as ordens de sentidos que não mais convergem para o intervalo nodal que os consagra. Consequentemente, engedra-se uma tradição, um pretérito como imagem de algo que perdeu seu vigor e seu valor, e uma modernidade que hospeda o que pode ser racionalizável e pertence à urgência fulcral do necessário e do característico. Relega-se ao museu de formas passadas tudo o que reforça a atualidade coesa e coerente do que faz sentido em sua clareza e harmonia estabelecidas.

A temporalidade aqui é constituída e cifrada em atitudes de exclusão e interdição que patenteiam um processo de referenciação ocupado em manter constantes de sentido. Algo não possui mais significação pois não obedece mais ao esquema canônico de representação. Repercute-se certa Razão, certa estratégia interpretativa que uniformiza as percepções agora como reprodutoras do modelo-base e não como aproximações ao diferencial da diferença dos eventos. Pensar aqui é conduzir a compreensão para entronizar o já sabido, o já sentido, o já desejado.

Rusty James é o teatro vivo que elimina o dramático. O contraditório não pertence à sua esfera de ação. Quando não sabe de algo, seu não saber é apenas conclusão que esse algo não faz parte e nunca fará do que de antemão conhece. Quando não percebe, seu não perceber é a reposição do mesmo esquema cognitivo que expulsa tudo e todos que escapam desse esquema. Por isso pergunta, desdenhando da própria pergunta. Por isso "o que os gregos tem com isso?" não é interrogação mas afirmação que capitula diante do que não é previamente determinado por suas respostas já automatizadas. No questionar já não há mais questão, mas a pergunta já diz de si o que procura como resolução da dúvida que é dívida com o necessário meio de sobrevivência na grande cidade- o espetaculoso crepúsculo da razão frente à eliminação de suas virtualidades.

Rusty James poderá se ferir na briga de gangues mas não vai morrer; poderá perder a namorada mas não sofrerá; será expulso da escola e ainda será senhor de sua pessoa. Negará o que está próximo de si e sairá incólume da vida - como entrou, saiu.

No entanto, o garoto da motocicleta vai morrer, vai morrer pois se arriscou muito mais. Viver é muito perigoso quando se atinge os limites da experiência humana(Guimarães Rosa). Ele, que foi e voltou, que saiu da grande-pequena cidade, realiza a transviagem que é visagem da transcendência maior. O mais importante sempre está perto de nós. Transcender é tornar imanente, mais consciente e partícipe daquilo o que no jogo entre proximidade e distância acusa a essência variacional dos seres e dos acontecimentos. Ser herói é ultrapassar a arena de vitoriosos e perdedores e repor o conflito, a descontinuidade impressa e inerente a tudo que é ou existe. Além e aquém se complementa na intensificação de suas disponibilidades.

O garoto da motocicleta, em um filme em preto e branco (cores antigas para eternos problemas, novos e velhos tempos se reunindo), vai morrer pois todo herói morre. Morre para

libertar os animais de suas jaulas, para fazer voar os pássaros, para retornar ao mar os peixes briguentos. Coloridos, azuis e vermelhos, são os peixes que lutariam infinitamente, etenamente até contra si mesmos, como azuis e vermelhos, contraditoriamente, são as cores que vêm do carro da polícia, logo para ele, daltônico, que não percebe as cores mas compreende os conflitos.

\\

A História não se escreve com os heróis mas com o dramático. A *aversiva* versão brasileira do título do filme evoca um tragicômico filtro romântico e hiperrealista. O filme intitula-se originalmente **Rumble Fish**, referência à singular espécie de peixes briguentos, mas foi batizado aqui como **O selvagem da motocicleta**. O tom apelativo da nova embalagem comercial traduz o que hoje se entende por dramático e por artístico. Revela-se nessa versão traidora um problema cultural básico.

No embate histórico entre tradição e razão, instrumentalizou-se o contraditório em prol do unívoco, racionalizou-se a tradição a ponto de esquematizá-la em conceitos tornados clássicos.

Complementar a esse direcionamento do passado por um olhar medusante, o dramático, que substancia o conflito-base da cultura, foi negativado. Por isso o acréscimo do epíteto “selvagem” ao garoto da motocicleta. Tal emblema é verdadeira legenda que reduz o fenômeno ao seu valor abstratamente atribuído e não à sua realidade mais originária. O selvagem evoca e provoca a esfera irracionalizavel a qual pertenceria o dramático. Lá, nessa região que deve ser obstruída e esquecida, as ambivalências e as contradições, o caótico e o amorfo, as potências misteriosas e o sagrado habitam. Somente lá, nessa região-licença-parêntesis pode existir. Negativar o drama, situando-o na derrocada das estratégias cognitivas do mundo, é eliminar todo saber que se defronte com os limites humanos e com a compreensão desses limites. É subordinar todo pensamento, toda ação, todo desejo à mímese distributiva de uma normalidade perene, exclusiva e absoluta.

Contra essa modernidade de todas as eras, existe a premente recusa de não aceitar a perda da dimensão plural dos acontecimentos de sentido que o teatro encena e para a qual o cinema aponta.

Toda obra de arte fala de si mesma. Em cada filme, em cada peça, exibe-se uma realidade como linguagem das escolhas assumidas, de possíveis concretizados. A arte cinematográfica e a arte teatral se aproximam como vigilantes perpetuações do dramático, da capacidade da compreensão em efetivar a construtividade dos conflitos, ao invés do gerenciamento metafísico e conclusivo destes.

Num palco, numa tela o que se apresenta é mais do que se representa. Vê-se uma fatal combinação de presenças e ausências sobredeterminadoras do imaginário que se faz no momento da recepção. Ver aqui é dinamizar a compreensão na assimilação dos diversos, em lógica outra que mantém a pluralidade do que se concretiza. Ver aqui é contextualizar o processo de referenciação na construtividade de sua instância formativa. Ver é configurar, é transcender o visto, para patentear o horizonte construtivo do que se apreende. Eis a experiência do dramático: concretizar no intervalo entre o real e o imaginário, medear o infinito no finito, materializar o tempo da origem na experiência originária da estrutura da compreensão conectada à estrutura da criatividade.

A cena e a tela, meus amigos, ainda podem vencer a arena.

Nótulas

I

Uma história de dois mil e quinhentos anos - é o que se pode depreender imediatamente de uma cronologia do teatro. Tomando como referência os festivais dramáticos gregos, tal cronologia assim situa o fato; situa, mas não interpreta, informa mas não problematiza. O contexto é a moldura ainda de um quadro em que a legenda não fala mais alto.

Dois mil e quinhentos anos após. Dos fatos aos nomes, percebemos uma prévia definição que doa um sentido ao teatro que os restringe. Seus gêneros e seus constituintes passaram para a cultura geral de uma forma bem específica. Trata-se da negativização do dramático. Tragédia é associada a uma catástrofe irreversível, associada à morte, um acontecimento que se singulariza pela ausência de qualquer processo reflexivo, no qual somente a sensibilidade hipostasiada de emoção lança seu olhar inerte e exasperado pelo que já foi, pelo que deixou de ser. O trágico é uma destinação absoluta que se expressa no comportamento direcionado de alguém, ações realizadas sem pensamento, apenas como concretização de virtuais ordenanças indiscutidas.

Tal modelo actancial expressa linearmente, em uma seqüência que anula os momentos anteriores, rumando para o termo final que é o clímax e o ápice do processo, do qual não se pode escapar.

Desta maneira delineado, o trágico redobra em um niilismo de perspectiva no qual avança intensamente para uma consumação que é sua própria consumição.

Mas veja a estranha ironia do processo: trabalhando com esquemas de ação, o agente move-se na perda do domínio de seu fazer e a maior ação vem de fora , vem da exterioridade de sua esfera de atuação. Tragédia é um atropelamento, um desastre no qual se concentram as atenções para o impacto de uma presença que se ausenta da reflexão humana. O fato é em si mesmo evidência. A sua visibilidade, redobrada no hiperbólico de sua aparição, faz cessar qualquer intervenção ou julgamento.

Tal é a noção de tragédia incrustada no senso comum tomado bom senso, constituída durante dois séculos e meio e alargados pelo filtro cristão que assimila da irracionalidade emotiva da catástrofe e pelo filtro racionalista que generaliza a mecânica actancial e o repertório de atos do desastre. Daí se poder falar de uma tragédia de Cristo em sua paixão e morte e de uma poética normativa pós-renascentista do dramático.

Estes dois grandes filtros culturais que, à sua maneira, reorientaram o legado do dramático, comprovam a longa duração e vitalidade do teatro. Parece que a História é perpassada pelo dramático. Pode-se afirmar que a História anda à mercê do teatro (recuperando a fórmula de Eudoro –“ A história anda a mercê do mito”) conjugando uma história do teatro e a História como teatro.

Realmente, mais que uma metáfora epistemológica, o dramático é transhistórico (Gadamer) no sentido em que dramatiza possibilidades de sentido encarnados em acontecimentos. No entanto, o que predomina na metáfora são seus componentes homólogos. Pessoas, palavras e ações representados geram uma identificação com atos, agentes e expressões no mundo da vida. Estreita-se a correlação entre teatro e realidade estabilizando o caráter dinâmico e variacional da metáfora epistemológica, ou seja, de um liame imaginário entre o que se quer conhecer e a ausência do instrumental para este conhecimento. O teatro como metáfora epistemológica significa que, dada a imprevisibilidade, descontinuidade e complexidade pelos quais a vida se interpreta, ela, a vida, possui motivações teatrais. O emblema do “Siglo d’Oro” do grande teatro do mundo sinaliza e aponta para o dramático como mediador entre os modos de conceber/construir o real. O palco da História não é uma estetização da História - é a afirmação da pluralidade de perspectivas, o conflito de interpretações que regem o saber acerca dos acontecimentos.

Contudo,tudo isso cai por terra na modernidade. A homologia recai em discursividade analógica. A homologia comprovoa nossa hist’roica fintiude em sempre se referir a alguma coisa valendo de alguma coisa anterior. Dada a estutura pressupositiva de nossa compreensão, sempre precisamos validar o inexistente pelo existente. Ou sej, o desconehcido pelo conehcido. Mas na

Moderniade, frente a sujetivação do conheicmento e o consequente relativimso, recai-se na analogia, por meio da qula uma pretensão de explisção se fundamenta em a patir deago tido como evidência. Fundamenta-se o que se quer em algo que se desconehce. Daí as parelhas vida arte ficarem invalidades hoje pois o esteticismo n~`ao aplica nenhuma dimensão cognitivo ao fazer artáticos. Uma arte sem conhcimento se conjuga à vida indiscutida em sua autoevidência. Tautologias.

Texto fundador da longa história sobre o dramático é a **Poética** de Aristóteles. Dois conceitos básicos se interligam formando a coerência da teoria aristotélica que procura comprovar a coesão da estrutura da tragédia. A concepção de Aristóteles é formalista. Procura a forma geral da tragédia e desta forma os valores e os vetos críticos

De acordo com a Poética, a tragédia é a imitação de uma ação, sendo a trama dos fatos o seu elemento mais importante. Ou seja, é a organização dos fatos a dominância do trágico

Complementando a unidade formal, temos sua aplicabilidade. A trama dos fatos se destina à catarse, a um efeito no receptor. A catarse é a consumação do espetáculo cênico, apresenta a teleologia do que se representa, do que se experimenta na vida da arte.

A dominância de enredo e catarse forma uma unidade teórica que expõe o dramático às consecuções posteriores dos filtros cristãos e iluministas. Contudo, parte da experiência artística da modernidade ousou desconstruir essa teoria que é contemporânea da história mesma do teatro, assim como historiadores de nossa época redimensionaram sua disciplina ao questionarem a narratividade que sempre a impulsionara

II

Para além da interpretação metafísica do dramático, que postula uma teoria e uma experiência uniformes do evento cênico, buscamos recuperar uma leitura dramática mesma do teatro. Reinterpretando a tradição e iluminando a estrutura artística do fazer da dramático, cremos ascender a integratividade fatal de uma interpretação não se ilude no artifício metodológico ao elidir o específico construto hermenêuttico. A noção e a realidade da obra, da intencionalidade artística sobredetermina a recuperação do dramático em sua concreta historicidade. Aqui o fato historiográfico coordena-se ao fator estruturante que o acolhe e doa seu horizonte investigativo. A obra não é intepretada mais converte-se em interpretante. O fazer da obra recria o viabilizar a história. O dramático e sua arte surge não como estilizações de um sujeito ou como imitação da coisas do mundo. O teatro irrompe como interpretação da História; suas formas são intencionalmente dispostas como compreensão de uma crise de cultura. Tudo o que surge no palco e no teatro mesmo difundem um complexo de interrogações que a cultura grega a si mesma se enviou como questionamento da ordem do sagrado. A arte aqui comparece como um conjunto de atividades que não são veiculos de idéias mas expressões da busca de se criar os instrumentos necessários às possibilidades da condição humana postas em perigo frente ao limite de sua validação.

É comum buscar a historicidade do teatro em um elemento não histórico - o mito. A liturgia do sagrado, em sua canonidade de ritos dirigidos a um deus é o material do qual se valeu o dramaturgo para efetivar sua obra. As representações teatrais estavam relacionadas aos festivais ligados a Dioniso. Há muito de mítico no dramático como muito de teatral no mítico. A procissão dos fieis atualiza um espetáculo mediado na sensibilidade na qual assume o drama como unidade da cultura e da comunidade. Cultura é culto, é fazer-se a pessoa na comum unidade com aquilo que acredita e partilha. O mito é o imaginário que realiza as condições de historicidade dos cultuantes. Os nexos interindividuais se fazem por relações de imagem e de crença nessas imagens modelares e prototípicas. Os rituais executam a presença do sagrado, confirmando o nexo dos homens com suas imagens vitais.

Diverso momento é da representação religiosa na cultura grega que da base ao advento do teatro ocidental. Matizando a diferença do culto , a arte dramática se encontra singularizada com os festivais dionisíacos. a matriz dionisíaca do drama perpassa a representação cênica. De

todos Os cultos herdados pelos gregos, o de Dioniso possuía uma estrutura dramática que o direcionada para o teatral. De nada adiantavam as oferendas, o mero zelo e fervor senão houvesse a entrega total e completa do cultuante aos mistérios de seu deus.

Dioniso quer o homem inteiro, arrasta-o para o terror de seu culto(Otto), de sua paixão. Não há aqui a esfera comedia da contemplação, é preciso a participação, uma modificação do ser, uma alteração e mudança da personalidade. Para outros deuses bastam os sacrifícios e os atos votivos. Para Dioniso, é preciso sofrer seu drama de morte e vida. Dioniso é o deus do paradoxo levado às últimas conseqüências, conflituosamente disposto em um agon que não tem fim. Fruto de um deus e de uma mortal, tendo nascido duas vezes, encenando na festa em sua homenagem a seu própria morte, a essência dionisíaca se concretiza como contradição que medita a conjunção espacó-temporal verticalizadora, que justapões os contrários pois os surpreende em sua complementaridade.

Do culto ao teatro. Chegamos a uma contradição parente. O que se representa em palco não é uma procissão religiosa. Trata-se da lenda dos heróis, das gestas dos fundadores da raça, dos homens mais que homens que constituíram diretrizes arquetípicas para a comunidade ao se defrontarem com embates para assegura a ordem temporal que se formava, por meio d ajuda dos deuses. Na festa de Dioniso, representa-se o drama dos homens. Eis o segundo material de que se vale o dramaturgo para construir sua interpretação da História. Uma base mítica e outra lendária confirmando a dupla orientação imaginária insufladora da construção teatral. Uma codificação mítica das origens primeiras e dos fins últimos, vazada no mito, e uma demonstração do enlace dos deuses e dos homens para a edificação da comunidade histórica se apresentam como pretextos da atividade cênica. O teatro, agora ao representar a morte dos heróis submete a tradição mítica e o legado heróico a uma interpretação quanto aos seus modos de agenciamento de sentido, de realidade que ainda se crêem e são críveis , apesar de incríveis.

Em cena Dioniso não está presente, senão que visualmente. Só sua estátua levado para o fundo do palco. dele , afirma uma existencial, como a fumaça e da cinza que levam ao fogo ou da cicatriz e do sangue derramado que levam ao golpe. Se Dioniso não está presente muita coisa também está ausente na estrutura teatral. Há o contínuo jogo de entradas e saídas que vão perfazendo a representação. Cria-se uma ilusão cênica que mantém palco e platéia pôr um vínculo de credibilidade. É necessário acreditar no que se vê como era preciso crer no ritual. A ilusão cênica reforça a dominância imaginativa do espetáculo. o evento se pluraliza pois o que se apresenta é mais do que se representa. Trata-se de ver que o espetáculo é real dentro de seu contexto de criação, que é uma construção que possui sua lógica dentro do processo que a fundamenta. Os materiais prévios são direcionados pelo telos artístico que os seleciona e motiva. Tudo que surge possui a dinâmica sintética de uma intencionalidade que retoma o mesmo ritmo de presenças e ausências do imaginário posto em ação. o que o teatro encena é a atividade de se imaginário interpretando a cultura que se coloca ambíguo quanto à recepção do sagrado.

Contígua ao palco está a platéia. a descontinuidade do ritmo de representação se oferece como um fluxo contínuo de limites e simultaneidades que afeta a recepção. A platéia mesma se encontra numa situação de descontinuidade, como onírica fosse ela mesma. Para que o espetáculo prossiga é preciso que se erga de cenas diversas e dispersas um unidade de atenção que se faz na comunhão dos imaginários. A identificação entre platéia e placo não se faz pela conjunção entre a realidade do palco e a realidade da vida mas se pela compreensão da descontinuidade dos eventos cênicos, pela apreensão das conexões e das construções. O palco aponta para uma outra representação que se faz paulatinamente à atualidade do espetáculo. Vê-se para imaginar, para saudar a presença do mito reinterpretado por dentre os caracteres humanos.

O modo dramático de exposição e a maneira dramática de identificação constituem um conjunto de operações definidas e justificáveis ao tratarem de uma matéria não histórica ou não historiável (pois não é fato é disposição sensível). Pois atingem o limite da fala e da visualidade. O dramático irrompe da necessidade de se erguer uma historicidade que ultrapassa a visualidade e a linguagem como bloqueios perceptivos.

III

Os estreitos laços entre mito e tragédia, eu não passaram desapercebidos por Arstóteles e nem por Artaud reivindicam mais que a imediata relação que o vínculo aponta. A correlação entre atividade cúltica e representação dramática não podem ser advista em temor de continuidade. Ao contrário, a teatralidade nasce sob o signo da descontinuidade, e de uma descontinuidade. Não se pode anulzr a diferença específica entre arte e religião. Uma religião, como dizia Eudoro de Sousa só pode ser substuída por outra religião. O tatro não veio eliminar a religiosade. O tatro efetiva como um interpretação da reglioigdad, sem se resumer a ela.

Creio que estes laços estreitos se evidenciam melhor na compreensão do aspecto reprentacional que o culto a Dioniso oferece, preconizando uma teoria do coro que dê conta da manifestação da experiência que ali se desenrola. O que stamos fazendo com isso? Esmos demosntrando a legiblidae do culto dionisaoc, insufaldor da matéia mítica do teatro pelo entenidmento de sua dimensão dramática. Há muito de dramático no culto com há muito de mítico no teatro. AS transforamções no coro em hornra a dioniso possilbitaram a epigênese o fengômeno dramático. Para ascender a esta compreensão, é necessa'rio uma fenomnloiga his'torica que d6e conta das possiblidaes e sigiências da metamorfose de um coro religiosos em espetáculo dramático. A intecionalidade estética es'ta na bse deste processo. O teatro diferencia-se do culto, e esta éa sua individualização Interpretar é sem configurar e limitar. A potência ldiade drma'tica dos coros é direinada para uma generalização desta componente. A elimiançāo de um ponto de vista privileigaod, ato consttuivo no coro é agora assmido est'ticamente. A ficciobnalização deste procedimnto cultico oferece a teatralizade de uma raldie que se sustenta na intpretação conduzida desta multiperpetivação coerente.

Víamos o coro dançando e configurando plasticmente no mofimento rítmico de cores, gestos e cantos a paixão de Dionio, sua vida e sua morte. Tespis individualiza um memobro do coro, como personagem que passa a fazer perguntas sobre o que está aocntecendo. NAS ce a personagme e o auditório. Suas perguntas ao memso tempo que o personificam, apontam para antecipações do que stá aonctecneo. O que acontece não é somente o que se'ta restrido ao que se vê. O que se vê é questioando e passa existir pela legibilidade que a pergunta pratica. Esta desmaterialiação em prol da interpretação do ato exige mais da platéia que não só consome e codifica o modelo arqutípico em suas manifestações indiciais. A crise da repsdtação reliosa causa pelo realimo da escultura e da pintura que antropomorifação o divino, acarretando a indistinção entre mortais e imaortais ao mesmo tempo que possibilitou uma redefiniação do grego frente a seus mitos, abriu espaço para a teatralizaçào de suas crenças. Um novo veículo, já virtualmente presente na épica homérica e no ritual dioníaco agora se especializa. Homero nos deu a personificação de um imaigna'rio dramáticmente orientada pela sua construção de cenas, o que se nota nos atos discretos de sua narratividade. E o culto partipante de Dioniso nos deu uma poética do espectador.

O coro parteja a personagem e toda personagem te'ra um destino de coro em sua carnadura. Está história de procedimentos dramáticos é rigosamente coesas. Os desdobamrntos são casos –limites. Esquilo, Sófocles e Eurípedes nomeiam esta história. Uma teoria do coro precisa manisfesta a atualide destas matraize drma'ticas que possiblitam esta manifestação da imaginação para a cena.

Por isso, um conceito básico que se experimenta na recepção do dramático é o ilusão cênica. Trata-se de uma correlação entre palco e platéia na qual a primeira apresenta algo que a segunda deve acreditar. Representa-se uma ficção que em um espaço e tempo determinados deve alçar foros de realidade. Essa realidade da ficção deve persuadir o público quanto à sua verossimilhança, por mais inverossímil que seja. A referenciação está sendo feita na medida em que o espetáculo se desdobra. Trata-se de um agenciamento de sentido interno, de um

monitoramento perceptivo do receptor que se situa no presentes de um evento que o envolve mas que já foi previamente construindo, intencionalmente disposto e encaixado com outros da peça.

Desse modo, a platéia participa de uma imprevisibilidade recursiva pois acompanha o desenrolar de fatos que se sobrepões de cenas que mutuamente se reenviam, de momentos cênicos que não se reduzem à localidade de sua pontual presença, que não se limitaste ao contexto instantâneo de sua aparição mas que se utilizam dessa ambivalência de seu espaço pontual para realçar e elidir sua orientação formativa. A platéia sabe e não sabe que tudo o que se passa é construto pois a disposição construtiva dos eventos Não se esvazia em uma deteriorização e corrosão da realidade pela fragilidade do ficcional mas assim pela compreensão da capacidade integrativa e interpretativa da arte que seleciona os aspectos indiciais e sintetizadores de uma realidade valorada pelo que ela pode dizer.

Tal ilusão cênica surgeem um momento decisivo na experiência humana com a palavra. Trata-se da passagem da palavra-ato para a palavra encena, passagem esta relaciona com a modificação das relações de produção e recepção de imagens.

Mas é preciso cuidar que os conceitos escondam o que realmente queremos dizer. A dinâmica imaginativa que o teatro realiza e que o mito ritualizado não poderia alcançar se faz em termos do aumento da ficcionalidade. É, nesta operação representacional, que é preciso se situar frente às conotações do que chanamos ilusão cênica. Esta perigosa denominação pode abrigar a artificialidade autotelica do fato teatral. Isso é o que não queremos: se utilziação de uma valoriaçãomágica como fundante da imaignação drma'tica. Aocontg'rairo, ao in'ves dessa iurarionlidade, ou melhor desta ausência d epensdamento, propouganmos uma raiconaldiade intrínseca ao ato dramático. Ë preciso ver no ato imaginativo uma expressão finita. A indeterminação que o qualiticativo ilusão doa é repulsivo pois confunde uma possível impressão com um elemtno estruturla. Vamos descrever melhor o fenômeno. A relação entre cultuante e representa;cão relgiogiosa era uma. O teatro apropria-se dessa situação de culto e a modifica por meio da excessividade ficciocinal que a circunscreve. O dramaturgo, por meio de procedimento compositivos intenconais, constrói a inserção interpretativa do observaodr dentro do universo ficcional representado. O problema é que este universo ficcional dialoga com a tradição m'tica, sem se confuncir com ela. Esta proximidade entre culto e drama é produtiva pois demonstra que todo espetáculo cêncio exige, de usa p'ropisa natureza, a exigência da concretizaçào da particpação. A autonom ia do suporte drma'tico frente à inculcação cútlica possibilita a indididualicação do teatro ocidental. Mas esta autonomia demonstra que o culto agora deixa de ser o centro do espetaçulo para que seu lugar seja assumido pelos cultuantes. Todas estas metamorfose não são anulador da tensão da proximdiade existente. O cultuante tondando espectador, o mundo mítico alocado elo univeros ficcional. Isso só comprova que a representação cúltica já apontava para a dramatização. Netão não é ilusão pois é refenrencial, o que aocncrce. Esta modificação de p apéis que se dá no deccorer do espetáculo exige do público uma modific'~ao de ssua legiblidade da herbnaça míticocultural. O dramaturgo trabalha com os pressupostos do auditório. E isto vai fornecer a meória soficiente para a próxima representação.

IV

Dois bloqueios cognitivos parecem rondar uma performance mais acurada do sensível. Trata-se da visualidade como entrave à observação dos fenômenos e da construção destes e da palavra como obstáculo à expressão que os interprete. Visão e linguagem são tomados aqui como instâncias meditativas, como situações-limites fundamentais, estratégias de apreensão de sentidos, momentos estes inerentes ao movimento de produzir o horizonte do que se compreende.

A visualidade torna-se entrave quando elevada à absoluto de sua função. Prescreve uma relação constante entre observador e observado na qual o primeiro, tal e qual um apêndice de todo o processo, apenas registra as nuanças do segundo. A realidade de si mesma já encontra-se configurada, feita, imposta em sua evidencia. Cabe ao observador recolher as informações desta exterioridade extensa e totalizada e o refinamento de suas capacidades de apreensão se faz na

crescente iluminação do que já é. Ele que vê é um coletor de coisas, indiferente ao que toma do mundo, em uma tarefa contínua e inesgotável.

Logo confunde-se o que se vê com o que se manifesta,. O contexto do sentido não é o de sua produção, mas o de sua verificação. Não sabe de onde as coisas vieram, como surgiram, para que estão ali, quando chegaram e para quem interessa. essa quadrúplice redução não é percebida. O que se quer é a miragem da realidade fechada e autocontida, inerte acabada.

Tal miopia interpretativa condena o observador a reproduzir conhecimento, a ladear seu objeto de saber sem pô-lo à prova. Elude-se o sujeito elidindo sua participação mais íntima com os fenômenos. Para neutralizar seu poder de abarcar o mundo, postula a realidade como já estruturada. Realiza, pois, a inversão da casualidade produtiva, ao centrar o fator construtivo e estruturaste do processo o produto e não o processo mesmo. É como se após todas a operações envolvidas em fazer algo dissessemos que este algo feito fora tudo o que fizéremos; é como se após após lidar com diversas estruturas musicas a paritura fosse o máximo de nossa busca de criação; é como se um poema fossedestacado de sua realidade de construído. O dado não é gratuito- ele se revela relevado pelo que o efetiva.

Tudo isso porque a visualidade é tão instantânea e espontânea imediatamente que se perde a complexidade de seu ato. a metáfora epistemológica de que ver é igual a conhecer encerra problemas de tal ordem que promovem uma série de reduções e simplificações que se acumulam e formam nossa historicidade não discutida. Na verdade, não se Vê imediatamente, é preciso um horizonte de observação ao qual o sujeito contextualiza seu visto, constrói sua observação, destro das possibilidades que o campo de referencias disponíveis lhe apresenta. Entre as indeterminações, incertezas, variações da experiência e conhecer ele se mofvimenta , reorganizando suas estratégias de apreensão, modificando sua recepção, corrigindo as afirmações. Ver pois é modificar sua óptica, diferenciar sua órbita, é rever a perspectiva adotada.

Conscientes dessa dinâmica do observador e do observado, compreende-se que ambos são funções de um processos, são atores de um roteiro de interpretação, não se resguardam-se na mecânica de seus atos. A função sujeito é bem diferente da posição civil de quem observa no mundo. quando se encontra em situação de interpretar eventos de sentido, é preciso que ele assuma o diferencial e sua atividade. Somente uma ingenuidade hiperbólica pode supor que os eventos se impões pôr sua presença atual, nada reservando para que lhes admira boquiaberto. Há dois vazios na estrutura de compreensão a função sujeito, que é o papel dramático que o observado precisa aprender para apreender os sentido, e a função-objeto que é uma proposta, um desfio, uma questão que interroga e apela o sujeito e que deve ser envolvida em um processo de sua construção.

Ao invés de descrever a situácão de compreensão como uma linealridade exlusivita e unidirecional

V

Um dos grandes equívocos da percepção da representação da ação é monitorá-la em um lógica actancial que se pauta pela ilusão da seqüência. Ou seja, trata-se de confundir e de identificar o que se movimenta com seu processo de movimentação, o figurado com a atividade de configuração. Na verdade o ato está na disposição intencional e seletiva dos atos. Trata-se de uma inversão da causalidade produtiva, utilizando como referência o movido e não o movente, o produzido e não a produção, o realizado e não a realização.

Dessa forma, apegados ao ilusionismo do momentâneo e do imediato, asseguramo-nos na certeza e constância de um fenômeno pelo que ele sugere em sua aparição sem nos questionarmos acerca da estrutura mesma desse evento. Trata-se não de um correto empirismo, ávido em fundamental a observação, mas de uma eleição abstratizante que releva o que se revela destacado de sua configuração de sentido, oriunda da participação em sua construtividade. Assim o observado ganhou o estatuto de verdade pela elementariedade de sua presença.

Tomemos como exemplo de tal modo de pensar a representação da ação. Neste se vê de

modo absoluto e indiscutível a síntese das disposições anímicas de uma cultura. O herói da raça triunfa por meio de sua atividade de expulsar o que se oferece como obstáculo à vigência dos valores que a comunidade acredita. estabelece-se uma relação congenial entre o herói e a comunidade - aquele como modelo arquetípico dos atos fundadores de sentido e esta como participante dessa esfera matricial que dá realidade ao mundo no qual viverá.

Mas estaria a qualidade do he'roi naquilo que ele faz, assim como a natureza da comunidade naquilo que ela efetiva. Veja-se, tais considerações são necessa'rias para que se entenda a inversão da causalidade produtiva para que esta nào se reduza a uma casualidade restritiva e assim percamos o horizonte do fenôemeno e a urgência da questão.

A comunidade age e sua ação transforma-0se na busca deseperada de concretizar as indicações do modelo. Ela intepreta os signos impressos no relado sobre o herói Não tem existência palpável, posto que encontramso aqui a diferença, a diferença fundante e originária entre heói e comunidade. O modelo é uma hipotese a sere concretiza na atividade dos seguidores. estes para concretizar preciam intepretar os indícios da presença rarefeita de sua modelos. O heóri perfaz nesse processo de contrução que a comunidade prtaica. O que ela faz, aquilo que é relaiza é a concretização do her;oi que até agora sobrevivia como marca indicial. Aparitr de uma matérira-prima, os fieis criam o herói. Antes de agir ele precicam acreditar em algo, O heói é crível e verossível porque é nele se acredita. Trata-se de uma aposta, de um jogo, de fé, de crença. O heói é uma imagem aceita e compartilhada antes de firar exemplariedade.Eel não ele exite senào como fato imaginativo como abstro-concreto provocativo que incita a longa caminhada de seu povo atrás do ídolo.Dessa estrutura da critivdade nasce a comunidade, a comum-unidade no acreditar agir e imaginar estão no mesmo plano. O desfile de atos, a seqüencia de aç~eoes não é a horizontlaidade linear que encampa a objetividade do que acontece. como registro aqrqueológico de uma vivência que se prolonga- além de seus limites, para além de sua morte, a ação rprsetna'da no enredo dos fatos não é igula aos fatos acontecidos e manifestados em sua urdidura. Assim como há uma diferença entre herói e tribo, há um desnível representacional entre següencia de eventos e compreensão dos mesmos.

Daqui se segue outra conseqüencia inevitável que ataca diretamente a natureza do heroi se a comuniade para exsitir segue o existencilamo do he'rois, se ela antes crê para relaizar, situando-se no prévio onírco dos atos e se ao fazer isso nada masi faz que cumplir a narueza de seu modelo arquetípico, então ele , eo he'roi, antes de agir ele mesmo é crença , ele mesmo relzia seus hiperbólicos movimentos, sua gesta porque acredita, porque crê, c porque imagina.. eis a refflexibilidade em todos os níveis que existe

{Estabeleçamos agora duas modalidades de herói, de funções arquetípicas. Tal dualidade se explicará mais tarde. À primeira nomeareamos como herói monológico e a segunda, dialógico, reinterpretando Bakhtin.}

VI

O que se convenciona chamar de teatro moderno nasce na recusa de uma prática retórica de cena na qual texto = espetáculo. Esta equação subordina e restringe a atuação e a recepção aos desígnios de uma voz autoral privilegiada que comunica seu ponto de vista por meio de uma representação orgânica.
Tal prática retórica foi sendo construída a partir das experiências do classicismo francês, principalmente nas obras de Corneille e Racine. Nesta época, inicia-se a racionalização da obra artística, impulso codificador que individualiza a universalização dos saberes que os herdeiros do Renascimento efetuarão. Da necessidade de legitimar o significado da experiência estética em termos filosóficos nasce a organicidade da obra artística que submete o fazer a um conjunto de regras gerais para os quais a representação convergeria.
Note- se que discreta operação: ao invés da representação encontrar em sua teleologia específica o contexto de sua produção e significação, parte-se do pressuposto que toda representação encaminha-se para seu modelo, para a REPRESENTAÇÃO. Por meio de operações coordenadas

de formalização, cada etapa da representação é monitorada para conformar-se às exigências das regras que a modelam. A obra atualiza as regras e as regras são a obra. O artífice representa as regras que são elas mesmas a representação. É o que chamamos de organicidade da obra de arte.
Conseqüência disto é que o fazer artístico encontra sua finalidade na execução do modelo previamente configurado. Sendo este modelo de natureza intelectual, a organicidade abre caminho para a conceptualização do fato artístico. A experiência mental desta conceptualização, que resolve no plano das idéias a expressão de alguma realidade, permeia e determina a representação. O que se vê é a mente que resolve as situações, unificando os contextos. Claramente, a esfera de ação dos personagens se vê limitada ao alcance de sua intelecção.
Personagens confinados à sua esfera mental são agentes reduzidos, que eliminam as possibilidades de conhecimento. Esta redução necessariamente precisa de uma ampliação para se sustentar, vista a precaridade do exclusivismo desta experiência. A abstração precisa ser mantida para ser uniforme e daí orgânica.
Neste acaso, a abstração é concretamente observável. Ela parte de opções. A redução do personagem aos limites de sua esfera mental inibe alguns comportamentos, excita outros. Dotado de pouco corpo, este agente encontrará na palavra o veículo de sua existência. Vive no que a palavra faz viver. Mas a palavra aqui é veículo e não meio. O persongem fala porque não pode fazer outras coisas. A palavra no mentalismo cênico inscreve as limitações do agente.
Não é qualquer palavra para qualquer personagem. O personagem restrito e adstrito à sua esfera mental terá uma específica experiência com a limguagem. Seu verbo subsituirá as ações no sentido de ser um relato informativo e sumário do que acontece. A fala aqui é um evento que relata as informações do que está acontecendo pois a única coisa que está acontecendo é esta sumarização. A palavra serve apenas para substiuir uma ação que não acontece. Ela é a única ação.O personagem é o que fala. O texto=espetáculo, novamente.
Se a a fala relata o que o personagem não pode fazer, o personagem é um comentarista, um observador que suporta em sua mente as opiniões sobre os outros. O conteúdo de sua fala é a idéia que forma de si e dos que o cerca. E como ele não pode interagir, obter reciprocidade, esta idéia tende a generalizar-se. O nosso comentarista repercute abstrações sobre vivências que só conhece pela observação e não pela participação. Ele não consegue intervir na realidade e sua realidade constrói-se em função destas restrições. Por isso ele não muda: o próprio personagem, continuando ileso e incólume ao que o cerca e a si memso, transforma-se em uma idéia que tem de si.
A platéia, deste modo, consome estereótipos de vivências, comentários que constroem uma mundividência que objetiva homogeneizar as experiências para dar conta das diferenças. Situando-se em sua incapacidade de interagir e de se modificar, o agente mentalista identifica tudo o que é a partir da redução que ele efetua. O mundo e as pessoas e ele mesmo convergem para uma planificação. A platéia acompanha esta generalidade do mesmo.
Esta eliminação da diferença ocasiona a expropriação do fictício em prol do retórico. As explicitação das cadências aplainadoras de sentido, impressa na veridição do personagem mentalista, será a atividade primordial do artista. O artista age como um censor de sua própria obra pensando mais no que não deve fazer do que o que poderia realizar. A negatividade do modelo determina a positividade da cópia. O esforço de reproduzir o padrão cria o padrão e o valor da representação.
Este ideal de correção e adequção subjaz à modelagem do teatro retórico iniciado e desenvolvido no classicismo francês . A subordinação da ficção à censura nos doa justificativa extra-artística do fato artístico. Como um ideólogo o artista coloca em cena discutidores. A disputa verbal permite que se atinja somente o comentário da realidade. O mundo é o falatório que suspende a descontinuidade das interrupções e silêncios. O corpo é refém da mente. A realidade é uma clausura. O que é, acaba sendo um espectro do ideal. Eis o estatuo fantasmagórico e desvitalizado da personagem mental.
A redução do personagem mental prepara a ideologiazação do teatro.

Este fato será entrevisto na subjetivação do teatro durante o romantismo. Sendo o mentalismo um modelo e expressão mesma da realdiade, os agentes representarão um estranho e bizarro modo de refundir o trato com a abstração. Frente ao excessivo valor que se dá ao mental, torando-o absoluto, a próxima estapa desssa abstração é demonstrar a assimilação do agente ao geral. Reverte-se aperspectiva. Se o agente antes, no classicismo era fator inalienável , agora não o é mais. Com o aprmoramento do modelo a subjetivação na estética é complementar da absolutização do mental que se torna independe mesmo da personagem. Esta se vem em um paradoxo suicida: tem sua existência assegurada somente me função da ideias mas como não cosnegue concretizá-la, perde direito a ter mundo.Esta é aliminaridade do agente romântico tão bem expreessa na dualaide amor e morte. O mentalismo entra em um beco sem saía. Ao ir eliminado pouco a pouco as constituinte que lhe dão base e sustento acaba por subtrair o propio sujeito que a pensa. A estética conceptualista é autofágica.

Note-se que esta eliminação estão diretamente relacionadas com as relações entre ficção e realidade. A esquematização de uma realidade das representações supeiror a todas as representações, que se pode observar no projeto do classicismo, desmboca na indiferenciação do que real e do que é ficção. Eliminada esta diferença, não a material para ser configurado. E o que não pode ser configurado, não se torna ficção.

Esta expansão aplainadora está patente na variação temática que o Romantismo faz acender. A variação temática não efetiva diferenciações. É preciso ter conta o detalhe da letra. A variação é a expansão de uma composição regrática. A diferenciação atinge o impulso originante. Campo, cidade, passado histórico e todas as complicações de enredo, a intensa informação visual, a riqueza de dados que os cenários possibilitam a generalização do padrão abstratizante romântico. A chave está na inversão subversiva que transforma o agente mentalista em um parasita da idéia. A exuberância visual é o acolhimento do geral.

E onde está a tão decantada emoção dos personagens românticos. Frente a estranha e bizarra situação de apassivamento que o absoluto romântico atualiza, o personagem não se emociona mais reage emotivamente aos percalços rumo à idéia. Não há emoção mas reação, diagrama das tensões que individualizam os movimentos da mente acomodando a abstração.

Sendo a personagem a mediação da recepção, produzir o suspense, prolongar a fastamogorização da realidade torna-se vetor do público. A personagem que era um corpo com voz, virou voz e nem isso agora: é murmúrio.

É importante para nós notar que todas estas operações são lógicas. Um mentalimo personativo vai exigindo determinados fatores que se esgotam até que novos fatores sejam elencados. Porque a esquematização da personagem se torna contemporânea do excesso de informação visual ? Porque a categoria de *espetaculoso* substitui a de evento ?

Um acontecimento cênico precisa de um suporte imaginativo para se efetivar. Na medida em que este suporte é minimalizado outros aportes se verificam. À redução do ficcional corresponde o incremento da informação visual. O palavrório classicista ajusta-se ao inventário catalogante da exposição.

Os níveis visuais e verbais se reforçam reciprocamente como paráfrases do absoluto inatingíveis. O absoluto desvaloriza os outros constituintes e até os níveis mesmo.

Porque algo acima das pessoas e das coisas e do mundo está para surgir, um sublime que arrebata, um impulso inexplicável se oferecerá. Esta é a esperança de arrebatamento é a cifra do mentalismo. O sem limites é o horizonte último da excedência mental. Para quem perdeu o corpo e mundo, reata ficar sem a vontade.

Desvitalizado que estava nosso agente, no Naturalismo a imagem fisiológica dá a plenitude este processo. O absoluto ganha um nome e uma racionalidade pela aplicação apressada das objetividades mal estudadas. A objetividade naturalista promove uma cincuscrição do ímpeto do sublime mas não devovle para a agente mentalista um mundo pois emuldura a realdiade em um rótulo classificador. Substitui-se vorazmente a subjetividade reativa por uma objetividade descriminadora que mantém ainda os personagens na suspensão de uma realidade idealmente

providenciada. É ainda no campo da retórica que os contextos e as situações são retratadas, observadas. A personagem permanece incólume, sendo agora digerida e destruída pela determinação que a explica. Algo que ultrapssa os sujeito os comanda e subjulga. O personagem semcorpo e voz nem murmura: grunhe, remói e morre.
Texto = espetáculo é a tradução de outra equação: ser=pensar. A tradição dramática constitui-se como vigilia contra esta possiblidade, contra a inércia.
Desta forma erigiu-se o teatro literário. Ele comporta as seguintes componentes:
1-Predominância de uma voz autoral privilegiada que permanece imiscivel as outras vozes no texto, fazendo com que a representação será a figuração de uma motivação priva que ao reoslver o tratamento tema'tico das situaçãos encaminha a platéia a concordar com o que se defende;
2-agente mentalista que reduz seu campo de atuação à exposição verbal de julgamentos e comentários como modo de substituir qualquer atividade física ou intervenção na realidade ou ainda interação com outros personagens e modificação de si próprio;
3- dimensão informativa e comunicacional presente da palavra que elimina a metaforização da linguagem, proporcionando a utilização de informação visual no espetáculo e interação verbal que não afeta a constância dos sujeitos envolvidos.
4-apassivamento do auditório que só se vê solicitado a assimilar um dado cênico previamente ecoludurado pelo mentalismo.
Deste modo, texto,personagem, espaço, tempo, cenário, recepção e espetculo se suborndinam oa que convencionalemtne se chama de quarta parede. Simulacro de reperstação na qual a reducão que a cena possbilita seria o ancace meo da realdiade. A quarta pare, o universo fechada na r=verossimilhança de sua representação seria homológa a natureza mesmo do modo como percebemos e realizamos nossas referências pesosas e interpessoais. O simulacro é a realdiade, a represetação ;é a coisa mesma.
A chave para os limties e possiblidades deste pressupoto de repertação está no jgo entre redução generalização que moviementa a estética da quarta parede. Eliminando possbilidades de expressão da personagem, o espetáculo constrói-se em função das possibliidades que esta limitação faculta. Cada limitação aponta para uma reseulação na repertação. E passo a passo, o espetáculo se foram como o preenchimento de referentes que susbituiem uma din&amcia perosnativa maior do agente. Rsolvendo com uma sobrecarga refrencial o reduzido suprote ficional, cira-se ailusão de se dialtar os horizontes dos sujeitos pelo o oferecimentopela presente de perpectivas explicitadas. A explcitação do inteiro e do exterior do sujeito, que a forte voz autoral efetiva, doa ums aber insaciavel que a platéia tratra'ra de consumir.

VII

Como fazer uma crítica da representação através do teatro? Esta é uma das grandes questões pelas quais a representação artística da realidade sempre trabalhou. A pergunta já é um sintoma que marcadametne declara uma prerrogativa que, como não mais suporta a si mesma, necessita ser confirmada, ou, antes, reafirmada. O que deixou de ser, precisa voltar a existir. Se o teatro precisa fazer uma crítica de algo, é porque não fazia. Se precisa fazer uma crítica é porque não efetuava. Então como se chegou a um teatro sem crítica e sem referente? Somente sem ser é que ele se tornou o que é. Duplamente esvaziado, sem crítica e sem referente. E duplamente uma coisa só, que perdendo uma, uma outra e mesma coisa perdeu.

A questão, pois, que pretendia determinar uma das atividades do teatro, acabar por se transformar em uma das maneiras de legitimá-lo. A legitimidade da dramatização se encontra somente em ser o teatro uma crítica de algo, uma representação que em si mesmo não se basta mas que irresistivelmente se vê afiançada pela moldura conceptual que a funda e completa. O teatro seria um *medium* para os conceitos-alvos que se constituem não só como infraestrutura reflexiva dos acontecimentos postos em cena como também justificativa e fundamento da existência mesma dessa arte.

Note-se como pouco a pouco a pergunta vai denunciando modos de recepção e

legitimidade que vão processar uma realidade artística por outra extra-artística. O que há na cena é a necessidade de ela se justificar através de um conteúdo a ser transmitido. Isto só se sente quando a cena não mais comunica este conteúdo. Mas o que tem de ser justificado: a cena através dos conteúdos ou os próprios conteúdos ? Que conteúdos são estes ? Como eles se estruturam e se realizam? Qual é o estatuto representacional desses contéudo que os tornam válidos pelos seus contextos de produção e não como evidência abstrata? Que pensamento é este a ser comunicado, tão central e inequívoco que garante a existência da cena?

Da recepção da questão, nos situamos no próprio pensar a questão, dramatizando nosso pensamento sobre a cena.

Shakespeare faz melhor. Evitando as contraposições polares, que na verdade preparam um absoluto indiscutido tornado fundamento de validade e justificativa. Não há conteúdos e idéias sem formatividade. E a formatividade da idéia está na gênese da pessoa. O que as pessoas pensam de si e dos outros se transforma na damatização de nossos modos de interpretar a realidade. A peça é o espetáculo dessas interpretações, dispostas no limite de sua possibilitação.

Técnica fundamental para isso é a da mulperspectivação. Essa técnica objetiva apresentar a realidade sob vaírios pontos de vista muitas vezes excludentes, formando uma pluralidade coerente para a platéia. O revezamento de perguntas e respostas e as explicações diferenciadas de uma mesma realidade pontuam um imaginário com diversos níveis de realidade. Mas é preciso lembrar que essa pluralidade é a atualização específica de um lastro de possibilidades da coisa-alvo.

A grandeza de Coriolano se encontra em dramatizar a defasagem entre o que as pessoas pensam do Herói e a resistência do herói à insistência de sua exposição. Em cena nós vemos uma defasagem entre os fatos e sua interpretação. Coriolano é o que as pessoas querem que ele seja mas Coriolano é rejeitando o que as pessoas querem que ele seja. A racionalidade artificiosamente elaborada imputa ao herói o brasão de sua valorização, enquandrando-o na explicação pretendida. Coriolano passa de realidade a simulacro, estranha operação que denuncia quem a efetiva, e não reduz que recebe. A descontinuidade fatal entre o Coirolano das massas e o Coirolano que desacata as massas patenteia a construção da cena sob perspectivas diferenciadas.

Mas tudo sob o primado da personagem. O espetáculo não é um debate de idéias para uma luta de atitudes. A exposição verbal não é discursiva. Melhor, ela encena a verdade à qual cada um se atrela. As perspectivas diferenciadas são individulizadas e distingúiveis. O múltiplo não sinônimo de vago. As ambigüidades são concretas. Os díspares se viabilizam no processo de diferenciação que os sobredetermina.

A revolução shakesperiana está em construir um espetáculo por uma mediação personativa, através da qual o agente cênico não é o avatar de um conteúdo, uma explicação do que se encena. A individulização que o persongem opera contribui e distende a din^mcia itnepretavida dos aonctcimentos que está endo drmatizad. Um epetácuo e a operacinalizaç|~Xao de nossas capacidaes intepretativas. Todo peronagem é uma intpretação do aocntciemtno que vai sendo construindo na meidada em que vai sendo encenado. A pluraridade coedrente odpontos de vista nem desemcam em um somatório desorganizado de opiniões nem muito menos na temztização de um ponto de vista privilegiado. Não se dramatiza apenas o conteúdo mas a forma do espetáculo. Por isso a leitura que apenas acompnha as sentenças dos personagnes visando reconstruir o rendreod cetnral da peças para avali-alo segundo uma compração com tradição de idéias e teorias morais e mifol'soficas equivoca-se pois não dá contra na inserção do pensar na mediação imaginativa do espetáculo por meio de personagens.

Desta forma, saímos de um perspectivismo que apenas levaria em conta a descrição orgânica de um raciocínio, para uma multiperspectivação que leva em conta a exposição mesma do raciocínio. Esta diferença é fundamental. Podemos acompanhar os conceitos de uma peça, as sínteses morais que vão resumindo as ações e os comportamentos. Mas o fato é que alguém profere este conceitos, dando o peso de sua individualidade a eles. Os conceitos já passam por um filtro personativo que direciona a ideia para o contexto de cena.

Isto acarreta uma orientador para o espectador, pois ocorre o contraste entre o sentido dos

conceitos que temos e a utilização dos mesmo na peça. Este contraste mobiliza a dinâmica conceptual da peça que não é autônoma. A aplicabilidade da idéia ao seu uso, e conseqüentemente, à quem se utiliza dela, vai sendo uma experiência que pouco a pouco incrementa a percepção do auditório. O auditório percebe uma orientação especifica das idéias que se diferencia do senso comum, do chamado senso comum. A peça age sobre a estrutura pressupositiva, sobre nossos pressupostos de realidade.

O personagem aqui é intecionalmente configurado pelo dramaturgo para concretizresta din^mmaco conceptual de forma a trasnformar idéia em atitudes. Os personagens nos oferecem atividade pocicional ao inves de um revesamenteo intelectual. Da discursividade à atitude, o personagem individualiza melhor, tanto a si como ao espetáculo.

Isso não havia no teatro contemporâneo a Shakespeare. O personagem era veículo de uma idéia. A utilização não artística de uma técncia drma'tica acarreta a reudção do alcance dadrmatização. O persngem se reduz a palavrório. Elel remete monotematicametne a infraestrura concetual da peça que permanece ilesa. Confude-se dramatização com expoisção de um conteúdo, oferencendo-se este último como perspetica privilegida e geral.

Mas dizer que a reolução de shakespere está i

VIII

É mais que estratégica a opção de se começar a tradução da obra teatral de Federico Garcia Lorca (1898-1936) para o Brasil pela peça *A casa de Bernalda Alba***.** Como última realização dramática do autor, a obra apresenta novas soluções e possibilidades para a busca de uma linguagem de cena que levasse em conta a *resignificação* da palavra e dos atos imaginativos.

Fazendo confluir as dinâmicas realistas e surrealistas para um teatro poético que se utiliza da metáfora para ascender à anterioridade da imagem no sujeito, Lorca experimentou vários processos de dramatização. Para *A casa* convergem tanto o ímpeto farsesco-popular *de Tragicomedia de don Cristobal y la señá Rosita(1922)* e a tragicidade poética da linguagem em *Maria Pineda(1925)*, ambas perspectivas radicalizadas no experimentalismo dos anos 30-31 com *Diálogos* e *Assim que se passem cinco anos*.

Este ridículo-trágico que aí se forma é a opção espanhola pelo excesso como forma de representar os limites entre ficção e realidade. Ultrapassando o expediente caricatural naturalista ou o lirismo retórico discursivo – modos dominantes no chamado teatro literário dos últimos 200 anos (do Classicismo francês ao Naturalismo), realiza-se em palco a atualidade tensa e intensa de palavras e imagens que não estão a serviço de uma idéia. Teatro é ficção que interpreta realidades e que efetiva a sua própria. Este ridículo-trágico é vigília contra toda e qualquer aplicação imediata de uma obra artística para correlato programa ideológico.

Somente assim se compreende o lugar do poeta dramático. E as dificuldades da tradução. É na palavra que se dá o primeiro drama em Lorca. E em *A casa* as personagens lutam por ela sem conseguir dizer ou nomear o conflito. A violência recíproca que se estabelece sob os tetos da castradora mãe Bernarda se faz no inexprimível. A voz que fala é agônica. Não se trata de meias-palavras, tabu. Um adiamento crescente em anticlimax vai exaurindo todas as possibilidades de uma reviravolta. Dizer é calar, é aderir ao ritmo que desenha os cárceres. A iminência do mesmo amanhã confina todos à imanência do silêncio da clausura. As palavras são punhais e o sangue coagula na ira domada.

Este dizer que não diz não é retórico. O texto é um roteiro de representação que encena a linguagem superabundante em um universo escasso. Habita-se a terra com a verticalização do rígido. As personagens dramatizam a ausência e a falta nesse cotidiano do menos. *Yerma(1934)* fora um poema-coral sobre a mesma questão. Mas agora Lorca conseguiu expressar o limite sem o suporte mais predominante de um centro lírico. A personagem não se vê refletida e refratada nas imagens que faz ou que dela fazem.

Desta maneira, temos a intenção personificadora da metáfora, ao fazer com que os agentes

dramáticos figurem um drama de expressão. Eles se arrojam para o que buscam, sem suprir aquilo que são. A metáfora personificadora faz com que apreendamos o que vemos em palco como realidade que de si mesma ganha sua *veridicção*. Somente uma ficção estruturada nos possibilita a intervenção em nossos contextos de vivência.

Fiel a esta palavra-cena, ao traduzir *A casa* objetivamos não eliminar a específica dimensão da fala que se expressa oralmente mas não deixa de, por sua contenção, fornecer o espaço para a concretização da imagem. As personagens se individualizam e individualizam o espetáculo mesmo. As falas possuem uma disposição mais sincopada ou extensa em virtude de sua fidelidade ao ritmo de representação e não somente por ser reforço ao contexto informativo da cena. A palavra aqui é gesto, dado, desistência, dor, grito, esperança falhada, desejo e morte. Lorca não é intelectualista nem irracionalista. O que se diz emoldura o que se é. O fluxo de imagens é configurado na exatidão que a linguagem distribui e recorta. Pensar e sentir ganham o peso de sua contextura imaginativa. Mas em Lorca imaginar é participar do drama da enunciação que integra as falas e os agentes no ritmo do espetáculo.

Por isso, a infra-estrutura comunicativa da obra (marcas de diálogo, informações sobre os fatos e sobre as personagens, provérbios, relações de distância e proximidade sociais e familiares) integra-se na macro-estrutura artística do espetáculo, evidenciando-a. A empregada que não fala somente como empregada e a filha que não fala somente como filha, os delírios poéticos da idosa avó não são rutpuras com a verossimilhança nem eliminação das referências. A tradução deve levar em conta a dimensão imaginativa da obra. A revolução de Lorca foi modificar a ideologização do teatro em prol de sua dominância figurativa. O teatro prá tudo serve menos para se dramatizar como expressão… É incrível como a tensão realismo-absurdismo nas artes do século XX falsifica o perene circuito tradição/ modernidade que Lorca bem conhecia e praticava. A tradução precisa se defrontar com esta integratividade. Nem explicar o figurado, reduzindo-se ao referencial, alçando-o à resíduo realista imiscível, nem glorificar o onírico, enclausurando a as imagens em uma simbólica intransitiva. Nem o literal, o niilismo. Nem o recitativo conteudístico, base para interpretações afetadas, nem o formol da forma, depositário para iniciados. A metáfora é um ato especificador e não uma indiferenciação. A metáfora diferencia, distingue. O estatuto metafórico de Lorca é a opção por representar realidades simultaneamente homogêneas, fonte e foz da imaginação dramática que, desde Ésquilo, passando por Shakespeare, soube coordenar as potencialidades personativas da linguagem para a atualização de um imaginário fisicalizado.

A nossa escassa tradição em texto para teatro infunde a tradução monumental que não leva em conta a especifidade configurada na peça, imobilizando-a em um vocabulário eruditizado artificialmente, o que resulta em um estranho monstrengo verbal ilegível e irrepresentável. Lorca escreve para o palco e para a leitura.

Traduzir Lorca é adentrar nessa razão cativa de suas imagens, na qual as pessoas se vêem sobredeterminadas por aquilo que permanece como um núcleo inadiável e entranhado. A mitopoética de Lorca traduz as opressões e obsessões que nos limitam. Não há catarse, nem ilusionismo. Em qualquer lugar, sempre e além, mesmo na impossibilidade de ser, há a palavra.

A casa de Bernarda Alba permanece como opção artística contra soluções estéticas que se revelam insatisfatórias e redutoras. Teatro de raiz. Ler/ver Lorca hoje é rever e rir dos radicalismos estéreis das vanguardas e os negativismos desiludidos de nossa época pop-pós-moderna.

IX

Repetição e diferença: a mitopoética de Lorca em La casa de Bernarda Alba

A advertência de Lorca para sua peça La casa de Bernarda Alba retoma e amplia o subtítulo da peça "Drama de Mujeres en los pueblos de España". Ao afirmar que "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico", fornece para nós um pressuposto de leitura que se choca com a estrutura da peça mesma. Há uma descontinuidade fatal entre a intenção documentária que soa como uma irônica contraresposta para a consciência autoral, última instância a ser desconstruída pela tentativa de se voltar o foco da compressão da produção artística para sua linguagem mesmas e a realidade expressiva da peça. O drama de mulheres encenado ultrapassa a moldura com legenda de uma apropriação fotográfica da realidade. Os procedimentos de representação organizam e dispõe o espaço o tempo o personagem e a recepção dos espetáculo de tal forma que evidenciam o suporte imaginativos da obra e não sua motivação reprodutiva.

É preciso ter em mente as estratégias de configuração da específica realidade dramática de A casa de Bernarda Alba. Esta descontinuidade inicial ilumina a articulação do que se verá em palco. Complementar a esta tensão entre a intenção e a relização temos o agenciamento do espaço. A "habitación blaquísima del interior de la casa"com "muros gruesos"e , nas paredes "cuadros con paisajes invesosíviles de ninfas o reys deleyenda" projeta a dispersão do limitado, pois na exigüidade do topos temos sua abertura. A circunscrição das dimensões doa uma interioridade que se expande e se agiganta. Esta adimensidalidade do espaço, em temos de Bachelard, conjugar-se-a com a dinâmica personativa. Há aqui não há cenário, mas metonímia, uma contigüidade física entre as coisas e as gentes, dentro da qual o que acontece está sujeito à lógica de sua possibilitação Este regime de controle da representação por sua linguagem fornece a rigorosa composição do imaginário em palco.

A intimidade da casa vedada nos remete para uma diversa experiência temporal. Nas paredes um passado legendário se increve. Esta interação entre concentração tópica e dilatação temporal prolonga um não acabamento do que se vê encenado, de forma a se oferecer um conjunto de referentes que de modo algum se legitimam com cópia de uma histórica situação social. Por meio destes procedimentos de configuração é o material histórico que se sujeita à sua elaboração ficcional. Pois o passado é interpretado e construído pela intencionalidade desta elaboração.

A específica cronotopia de La casa deBernarda Alba projeta os personagens a conviverem com um núcleo fixo de memória que sobredetermina as relações. Contra o ou a favor deste núcleo, todos se constituíram. Oferece-se a nós uma aplicação modificada da pesquisa de Rene Girard sobre sobre o mecanismo da violência fundadora do mito. A comunidade para existir rituliza violência primodias que são mimeticamente compartilhadas. Todos dentro da casa de Bernalda Alba

Teatro de raiz em Lorca

POR QUE UM POETA SE TORNA AUTOR DE TEATRO? Esse caminho de gêneros cifra a especificidade da obra Lorca, se vista como um projeto coerente na qual suas diversas práticas objetivam um fim determinado.

A metamorfose da linguagem da poesia em cena delineia o característico movimento de aprendizagem de Lorca em busca do que Bachelard afirmou ser a autonomia da expressão. Ou seja, do poeta ao DRAMATURGO EXPERIMENTA-SE A ANTECEDÊNCIA DA IMAGINAÇÃO como ato individualizador de realidades. O sujeito reconhece-se e se inscreve na linguagem que o possibilita.

Mas esse movimento não somente de uma opção de gênero. A poesia mesma de Lorca é dramática, enquanto que seu teatro é poético. Rompendo então com uma estética clássica, contemplativa, a modernidade de Lorca consiste em desenvolver o potencial metafórico de sua expressão com vistas a utilizar a imagem como ato especificador e não como embelezamento da realidade ou escapismo individualista, presentes nas estéticas objetivas e subjetivas do século passado.

Porém, a principal contribuição de Lorca, que o torna parceiro para nosso diálogo hoje sobre o fazer arte, é a sua recusa aos esteticismos e abstracionismos das vanguardas. A recusa de uma modernidade reacionária e formalista é praticada por uma poesia cuja violência não é retórica nem alegórica.

Lorca utiliza os mecanismos formais surrealistas em uma leitura integrativa da tradição, da memória, da pessoas, do que elas sentem e pensam. Sem ser irracionalista ou intelectualista, ele representa a sensibilidade no contexto de sua produção. As pessoas são fiéis às suas imagens, e deverão realçar e suportar o que tem em si mesmas.

Então a dramatização da expressão leva ao teatro, a colocar em cena a atualidade intensa e contida de algo que se revela pela força dessa contenção. Esta é a maneira de explicitar a realidade, não simplesmente a bofetada no gosto do público. Este é o teatro de raiz de Lorca: fazer notar o que de si mesmo solicita sua vertigem ou queda. Lorca ouve o surgir das coisas e nos faz vê-las.

A técnica e volúpia experimental são meios e modos para enfatizar a potência absurda do querer que suplanta toda e qualquer normalização. A razão aqui é cativa de um trato com os limites.

A intensidade de Lorca em Yerma, Casa de Bernalda Alba, Bodas de sangue e a alegre voracidade nos Diálogos, O público, Assim que se passem cinco anos reafirmam o ato revolucionário de Lorca em orientar a estética para a compreensão de nosso fundamento dramático, a luta com uma anterioridade que nos sustenta e quer voz.

Longe de esteticismos modernosos ou cega repetição de modelos consagrados, a poética dramaticidade de Lorca é a pesquisa da organização imaginativa de nossas pulsões. O teatro encena este drama de expressão do encontro/desencontro dos sujeitos com suas imagens.

Neste momento finissecular e pop-pós-moderno comemorar cem anos de nascimento de Lorca é repensar este caminho do poeta para o dramaturgo, como alternativa para os niilismos e fracassos da arte. Na poesia e no drama, a luta pela expressão dignifica a palavra como necessidade. Lorca, o homem das palavras e que por elas morreu, é um cadáver insepulto e indigesto para os que ainda hoje insiste em racionalizar ou irracionalizar a experiência. imaginativa. “Teatro de raiz “, diria ele para nossa anomia contemporânea institucionalizada em discutir arte e não estudá-la.

A PALAVRA QUE NÃO CESSA COM(O) A MORTE

As efemérides são estranhas: nos possibilitam pensar em algo ou alguém que não nos ocupa o pensamento. Da rapidez que se dá do ato à expressão, um conjunto de referências apressadas empanam o vislumbre sobre o que se comemora ou rememora. Esta desmemoriada presença ocupa o lugar do alvo da lembrança. A efeméride faz mais sucesso que o evento-personagem.

Mas em Lorca não há lugar para bravatas. Não adianta ressuscitá-lo como herói-artista de uma guerra absurda, em virtude de sua morte durante os particulares episódios da Guerra Civil espanhola (1836). Muito menos como pré-ícone das discussões sobre poesia e gênero, nestes tempos pop-pós-moderno de hoje, acerca do homossexualismo misantrópico dele. Menos, menos ainda, vem o Lorca escritor beleletrista, emoldurado em adjetivantes elogios a uma obra pouco lida e entendida, mas citada e aclamada. Menos, mas menos mesmo é um Lorca local apenas, tipicamente espanhol, flor de sua raça, seja ele folclorista ou ávido em reformar os costumes. Há tantos Lorca quanto as tentativas de calar Lorca, ignorando saber sua específica relação entre imagem, música, palavra e cena. A voz da metáfora vocifera contra as atitudes normalizantes que queiram embrenhar Lorca em uma redoma conceptualizadora.

O que é digno de lembrar e ler é o Lorca que procurou na expressão metafórica um meio

de problematizar o modo através do qual nos relacionamos com a realidade. Lorca notou a anterioridade da imagem sobre o sujeito. Desde seus primeiros textos, como se pode notar no Libro de poemas (1921), nos quais a observação do mundo confunde-se com o próprio observador, perfaz-se uma dinâmica lúdico-infantil do menino que só conhece as coisas na medida que as descobre, que se reconhece na inversão da vida que agora flagra quem olha.

Passo fundamental para distender esta prática transformadora do sujeito poematizador encontrava-se já no primeiro livro de Lorca, Impresiones y paisajes (1921), que fixa, na escrita peregrina, o assalto da consciência pelo que a rodeia. Isso fruto de viagens pelo interior de Espanha. A objetividade da descrição dos lugares conjuga-se com a inscrição do sujeito intérprete da realidade, construindo uma cena na qual o descrito não se vê restrito pela emocionalidade degustativa do viajor. Sem ser turismo melancólico, aqui Lorca já se encaminhava para ultrapassar os dados pré-expressivos integrando-os em uma mediação imaginativa da realidade.

Demonstrando que a imaginação sobredetermina os atos expressivos, mesmo frente à intervenção no campo referencial, Lorca parte para refletir sobre esta contingência. Sua poesia consiste na evocação do núcleo de memória que fundamenta a apreensão figurativa das coisas. É como se a escritura fosse a representação da co-ocorrência do que se manifesta com sua possibilitação. Lorca faz com que o que ele apresente em imagens seja acompanhado pelo contexto de sensibilidade que o apreenda. O poético não é resultado uma abstração discutidora intelectualizada, nem uma irracionalidade contemplativa e desmesurada. Nada de lirismo descritivo. Fazer emergir dentro e a partir da imagem um diferencial de perspectiva que altere o modo como se pressupõe estar organizada a realidade – eis uma tarefa e uma mensagem na poética de Lorca. É um estranhamento que entranha.

Esta dimensão cognitiva da arte, que se aprende no fazer e não explicar, pode ser aferida na série de conferências que fez nos anos 20 e começo dos 30, incrementadas quando Lorca dirigiu um grupo de teatro universitário que rodou a Espanha , o La barraca. (principalmente as conferências, El cante Jondo- Primitivo canto andaluz(1922), La imagen poética de Don Luis de Gôngora(1927), Las nanas infantiles(1932) e Teoría y juego del duende(1933). Procurando conjugar a inteligibilidade do processo imaginativo a partir da própria experiência artística, ele radicaliza o estatuto da metáfora , erigindo-a como estrutura mesma da expressão imaginativa. O processo de constituição da metáfora é a construção mesma de um imaginário e do poeta.

Neste momento é que se adensa a opção pelo dramático, impressa nesse projeto artístico coeso partícipe da autonomia da imaginação e na dependência do ato expressivo à sua prefiguração imaginativa.

O teatro, como caso-limite da atividade imaginativa, se oferece como dificuldade das dificuldades. Os atos personificativos lutam contra a palavra tornada discurso. Como fazer alguém dizer e de sua fala concretizar-se um imaginário que dialoga com uma recepção e a conquista ? O ato finito de transcender a imagem para fazer ficção se apresenta como maior horizonte aberto pela palavra tornada cena. E Lorca chegou lá. Seja com suas comédias impossíveis, (O público e Diálogos) seja com suas tragédias de raiz (Bodas de Sangue,Yerma, Casa de Bernarda Alba) seja com o teatro de bonecos (Os títeres de Cachiporra e Retabillo de Dom Cristobal) ou com os devaneios eróticos-surrealistas (Amor de Perlimpim com Belisa em seu jardim e Assim que passarem cinco anos) , Lorca atinge e diferencia nossas matrizes dramáticas, por uma palavra voltada para imagem, tradição e modernidade aqui entretecidas e entrevistas.

Que se comemorem e se rememorem as palavras de um homem que por elas morreu, não por sacrifício mas por incompreensão, morte perpetuamente renascida em leituras que não conseguem interagir com a abertura imaginativa que dramatiza os limites e as possiblidades de nossa espécie que sente, escreve e se acaba. Lorca, um belo espécime de nossa raça.

Brechet dramaturgo: leitura de A mãe Coragem ou o medo de Kattrin e a mudez de sua mãe.

Novamente Brechet. Como a nenhum outro autor de linguagem para cena, o arcabouço retórico da recepção acarretou tantos equívocos. Aquele que modificou para sempre a ficção dramática vê-se reduzido à fraseologia que o condena a ser porta-voz de conceitos. A apropriação da obra de Brechet como dramaturgia social é a maior mistificação criada na arte teatral do século XX. Justifica obra de Brecht por sua motivação ideológica. Antes de tudo, veremos, Brecht é um dramaturgo que está dialogando com nossos modos de produzir ficção. Como pensador da mímesis ocidental, Brecht dignifica-se como questionador da nossa atividade de representação. A compartimentalização crítica de seus apropriadores corresponde ao canto de cisne de toda uma cultura estética que, moribunda pela derrocada dos grandes valores humanistas, ainda procura sobreviver no último horizonte que os acoberte- o ideal de uma totalidade ainda necessária. Em Brechet a preponderência de uma totalidade pressuposta que se constitui em um campo de referentes absoluto não tem vez. A crítica da representação ocidental passa pela recusa da unidade orgânica da obra de arte. A correlação entre ficção e realidade se faz na repulsa à instituicionalização do sentido. Senão vejamos.

A maquinaria teatral brechtiniana trabalha com uma cena antiilusionista, anticatártica e descontínua Tal estética negativa nos oferece uma contradição inolvidável entre mundo da obra do palco e mundo da platéia. Esta tensão é anterior a toda e qualquer arranjamento esquemático de idéias. A disposição da matéria prepondera sobre sua tematização. O confronto entre mundo do palco e mundo da platéia é o ponto de partida da expressão de Brecht que elimina uma perspectiva privilegiada no espetáculo. Recuperendo a construção da arte medieval de entremeses , nas quais partes isoladas aparentemente autônomas criavam uma ordem multiperespectivada, prepara-se a nova relação com o espectador que deixa de reposnder aos impulsos pasisonais da cena para se configurar como função cogntiva que aprende os aconderimento e sua seriação por sua construtividade imanente.

Daí o aspecto anticatártico de Brechet, seu tão aclamdo estranhamento que tem por objetivo refutar a acomodação do efeito de recepção como mera lógica de identicação na qual a ficção é um subtitutivo provisóriorio do real, carecendo da relidade mesma de sua expressão.

Tal propisção, avistada na poética aristotlelica, agiganta-se e ganha foros de metafísica na traiução humanista ocidental. Dela herdamos a estética clássica que baseada na experiência da contemplação, pressupondo que a arte seja uma interrupção do fluxo do mundo, espaço-tempo no qual procede-se à situação de assimilação dos valores mantenedores das relações interpessoais. Durante a representação acontece o acesso aos modelos cognitivos, volitivos e afetivos da comunidade histórica. A apresentação nos presenteia os simulacros de vivência. A catarse é a concordância não questionada com esse horizonte das virtualides previamente contratadas.

Com a estetização da sociedade posta em crise pela emergência dos paradigmas materialistas no eclético e sintómatico século XIX, os curadores da aura metafísica da arte agora se vêem premido a justiifcar a si e arte. Nada mais natural que reconceptualizá-la, reduzindo ao museológico apartamento de uma importância temática. Brechet vira fraseologia.

Mas há algo que nos pale, além da normalidade comunicativa. A negação da unidade orgânica exigindo um espectador ativo reforça a efetivação de personagens não tipificados, que seriam solapados pelo peso do ideal. O conflito entre palco e público duplica-se na construção da personagem. Esta, já em cenas individualizadas, na ambivalência de participantes e intpertres da realdiade que se faz na medida em que é encenada fornece um jogo de relfexo e refração que

impede reciplricade contínua entre palco e platécia. A descontinuidade drama'tica se inlfete na descontinuidade actancial. O desdobramento das funções da personages impendem uma mímiseis no sentido estrito, que direciona a ficção a atualizar um conteúdo pre-dado sem modificá-lo (assim como impede uma antimímeis puramente ilusionista como sendo o lucar da cena o plexo imaininaátiov romântico da evasão). A mímesis passa a ser a dramática tensão de constituição de uma realidade que se vê ultrapassando mesmo é a ilusão referencial de se atribuir uma constância objetiva à relação entre espectador e cena. Teattro não é comunicação ou a dominância de um conteúdo inviolável; a prévia instância de reelaboração dos referentes operada pela ficção é o que comanda a recepção do auditório. Brechet realiza uma poética da ficção.

Mas você não leva em contuda a produção socila do sentido que Brecht segue e funda sdua obra.Daí os dividendos cogntivos, didáticos de seu espetáculo.

Esta questão, fulcral para nossos comentários,

Cursos de Extensão

Agamenon e a estética do imaginário teatral: dramatização da função de auditório

Marcus Mota
Professor Departamento de Artes Cênicas
IdA-UnB

Objetivos: Desenvolver a percepção estética do fenômeno teatral por meio do conhecimento da estrutura de sua construção. Neste caso, evidencia-se a sobredeterminação da atividade imaginante como ato fundador da linguagem cênica e seu correlato na função de auditório, ou seja, a orientação para o público. Assim sendo, a leitura de uma peça procurará ser a legibilidade das estratégias teatrais de construção do espetáculo.

Justificativas: O conhecimento da realidade dramática passa pela compreensão de sua constituição. Pensando o modo de ser da cena, nota-se a importância nodal da experiência imaginativa como mediação do que se expressa em palco. O imaginário de cena orienta-se e provoca a participação imaginativa da platéia. O caso específico da imaginação dramático é generalizar esta exterioridade, acarretando uma tensão constitutiva que se observa na construção dos personagens e na utilização da palavra. A tensão reside na temporalidade efetiva do ritmo de construção do mundo da peça e recepção pelo auditório pois como haver interação entre estas duas realidades (palco e platéia) e também haver cognição ?

Metodologia: Através de exposições teóricas e análise da peça de **Agamenon**, transforma-se o texto interpretado em texto interpretante, operação esta que procura desvendar as matrizes dramáticas da linguagem da imaginação cênica. Concentrando-se nessas aspecos de linguagem, e não apenas na emergência dos fatores temáticos e imediatamente situacionais, damos um passo para a reflexão teórica que incrementa a percepção estética do fenômeno teatral.

Programa: **Módulo 1** : Preliminares, apresentação e discussão do programa do curso. Especificidade do teatro como lingaugem. A diferenciação do mito e a individulização da função de auditório. A tensão palco/platéia - a ilusão cênica. Para além dos dualismos: a mediação imaginativa de uma exterioridade generalizada. **Módulo 2** : O personagem metáfora e a atividade coral-estrutura dialógica e distancimento trágico. A situação de palco: o entrecruzamento de dois planos dramáticos e o jogo de presenças. A técnica da

multiperspetivcação e o estatuto coral da personagem. **Módulo 3** O drama estático e o debate personativo (esticomitia)- atualização do fluxo imagético da peça, deslocando a atenção dos acontecimentos que se contam para as interpretações patéticas que se oferecem (*Pathey mathos* e o hino a Zeus). **Módulo 4**: a morte imaginada e sua concretude em palco. Análise dos pressupostos de leitura de um drama e a refutação da proposta aristotélica. Conseqüências dessa refutação para a compreensão do fenômeno teatral. Revisão dos conceitos de falha trágica e culpabilidade, causalidade actancial e lógica dos efeitos. Reflexão da *persona* dramática..
Bibliografia: Leitura da peça **Agamenon,** Brasília, Editora UnB, 1997
Exige-se quatro encontros de 3 horas cada.

Universidade de Brasília
Instituto de artes
Departamento de Artes Cênicas

Curso de Extensão
Platão dramaturgo

Prof. Marcus Mota

Objetivos: O curso busca recolocar em discussão os diálogos platônicos evidenciando seus meios de expreessão. A estrutura de composição dos diálogos suscita uma leitura que, para além de uma análise estreita e formal , seja do ponto de vista estilístico, seja do ponto de vista lógico, denuncia a problermática matriz histórica que constitui o horizonte dos textos: trata-se do embate da tradição - razão, do momento da moderniddade grega que relê sua herança mítica, embate este imerso entre a nova tradução do *agon* tipicamente helenístico ou dos fundamentos da metafísica ocidental.
Justificativas: A discussão em torno da obra platônica e da cultura grega tem acompanhado a formação mesma de nossa ocidentalidade. De acordo com a interpretação de Eudoro de Sousa a respeito desse ritmo hermenêutico subjacente à modelação da História, há uma correlação estreita entre um presente da cultura ocidental e uma recepção do legado helenístico. Tantas Grécias existiriam quantos os momentos de sua intepretação. Assistiu-se no século XX à desconstrução do platonismo seja pela leitura integrativa de Heidegger ou pelo radicalismo niilista de Derrida. Entre sua condenação parcial ou global, o criticismo contemporâneo submete também o legado grego a uma nova apreensão e cria para si mesmo uma nova auto-imagem.
Dessa maneira , pode notar nessa atividade que constrói a recepção e a divulgação do passado histórico uma dimensão dialógica que se inscreve no caráter reflexivo, bilateral, mediador dos produtos culturais. Mas, apesar disso- e essa é a tese do curso-, o dialogismo não foi elevado à categoria de influxo estruturante nem dessa tradição receptiva nem de real força motriz da obra Platônica. Propomos aqui um dialogismo levado às últimas conseqüências, que se vê relevado no texto ele mesmo como fator interepretante e não como obra intepretada, um dialogismo que integra em sua atividade e escopo a atmosfera e o sentido de encontro, de formatividade dramática que se efetiva em nossa capacidade transhistórica de interpretar os acontecimentos, em compreender os eventos em suas possbilidades. Trata -se considerar Platão um artista , um dramaturgo, observando que aquilo de que fala está rigorasamente relacionado com o modo como afirma.
Até agora Platão tem sido patrimônio exclusivo dos filósofos. A descontextualização de seu processo de expressivo em prol da vinculação deste a exposição de conceitos é um procedimento que reduz a perspectiva do texto platônico e que denuncia a prática abstratizante e

conceptualizante que expurga o caráter imagético de base ali presente.
Revendo a obra Platônica, livrando-a do preconceito contra o imagético, revê-se também a estratégia premente e fatal do dramático como forma de conhecimento, como sentir-pensar. Recupernado-se o Platão dramaturgo,

reelaboram-se os meios pelos quais nós mesmo nos situamaos frente ao imaginário, ao reconstiituir o percurso ambivalente e complexo que Platão percorreu entre o conceito e a idéia, entre o real e o ficcional, entre a verdade e o método.
Metodologia: O curso será desenvolvido através de aulas expositivas com discussão orientadas de textos relacionados às questões tratadas
Programa: O curso terá oito aulas de duas horas às quartas-feiras com a seguiinte disposição da matéria a discutir:

Aula 1- Apresentação do curso e discussão acerca das principais questões
Aulas 2-3 Transmissão/Recepção da cultura grega. A interpretação Eudoriana. O paradoxo histórico religioso grego. A presença do dramático. A posição da obra platônica frente às reintepretações do legado mítico.
Aula 4 Os elementos do dramático, a tragédia filosófica e o drama da filosofia
Aula 5- A estrutura dialógica da obra platônica- proposta de trabalho - do dialogismo à ficção filosófica- Do caso Sócrates ao indivíduo Platão. Pensar=ser ?
Aula 6. Da condenção dos poetas à utilização do imagético. A economia da obra platônica e os mitos. Releitura do *Korismós*
Aula 7 leitura e comentáriro de Hípias menor
Aula 8 leitura e comentário de Timeu;. conclusões projetivas- o pensar a historicidade

O TEXTO DRAMÁTICO : CONSTITUIÇÃO E LEGIBILIDADE DA PALAVRA-CENA

Objetivos:
O curso tem por finalidade discutir as questões básicas relacionadas com o interrelacioamento entre texto dramático e evento cênico. Partimos das seguintes hipóteses:

1- a obra de arte teatral é um fenômeno concreto da imaginação, fazendo interagir palco e platéia pela construção do que se convencionou chamar de ilusão cênica;
2- na criação dessa ilusão cênica, utiliza-se de uma das potência figurativas da linguagem – a qual denominamos palavra cena – que dispões relações espaço-tempo responsáveis pela identificação da dinâmica de imagens que emoldura o que em palco se representa;
3- sendo assim, a palavra cena como operador onírico ultrapassa a normalidade unidirecional da referenciação comunicativa. Ou seja, o função do texto no teatro não é reproduzir informações sobre o enredo, não ser discurso. A trama imagética supera a trama dos fatos. A efetivação de um imaginário , na atualidade de sua representação, solicita táticas figurativas que se norteiam pela indução ao tempo e ao espaço especificamente oníricos. É preciso ultrapassar a palavra como obstáculo à legibilidade e recepção de um espetáculo.
4- É preciso contextualizar a construção e desconstrução da palavra-cena frente às crises da linguagem e da atividade cênica em nossa modernidade. Em virtude disso, é preciso correlacionar tradição e modernidade para se recuperar as tensões entre hipervalorização e ultradepreciação do texto no teatro. Na mediação cênica, a palavra revigora-se como imagem e sentido.
5- Nossa provocação, que nada reponde ainda, é que teatro não é só texto e que linguagem não é somente verbalização. Procuraremos demonstrar que a leitura de um texto teatral é uma

tarefa complexa que recupera a virtualidade imaginativa que a linguagem possui e que os esquemas teóricos inaugurados por Aristóteles e reproduzidos nos manuais de ensino procurar reduzir. A legibilidade e a recepção do evento cênico precisam estar indexados ao incremento das capacidades humanas de reconstruir e distender as cadeias associativas da lógica onírica que a obra teatral concretiza.

Cronograma

Aula 1
Pressupostos do aspecto verbal da obra de arte teatral. A condenação efetuada por Artaud e a poética não aristotélica de Fernando Pessoa.
Aula 2
O ponto-origem da relação entre obra de arte teatral e sua teorizacão e recepção- crítica radical da poética aristotélica. Defasagem entre teoria da arte e realidade estética.
Aula 3
Construção da linguagem dramática- fatores históricos-culturais determinantes dos vetores imaginativos da obra de arte dramática. Leitura de **Agamenon**, de Ésquilo.
Aula 4
Leitura de **Agamenon**, identificando as matrizes dramáticas que a palavra-cena medeia.
Aula 5
Continuação da leitura de **Agamenon**.
Aula 6
Desconstrução da linguagem cênica. A modernidade e a recuperação das matrizes dramáticas frente ao esgotamento da tradição imediata anterior. O diálogo entre a palavra cena da construção e da desconstrução da linguagem dramática. Pirandello e Seis personagens em busca de um autor. A metalinguagem e a nova relação com a palavra-cena.
Aula 7
Continuação da leitura de **Seis Personagnes em busca de uma autor**.
Aula 8
Fechamento do curso. Remate das questões tratadas. Opção pela intencionalidade da imaginação que refuta os pressupostos de aleatoriedade do onirismo em ação.

Bibliografia

Preferimos apontar os nomes das tradições bibliográficas. Quanto ao processo imaginativo, apontamos a enorme e diferenciada obra de Gaston Bachelard, que debatemos em nossa dissertação de mestrado A hermenêutica da imaginação em Adonias Filho, UnB, 1992. Bibliografias extras serão facultadas em conformidade com as dificuldades e pedidos.

Poética de W. Shakespeare: o teatro sem deus e a invenção da modernidade

Marcus Mota
Professor Departamento de Artes Cênicas
da Universidade de Brasília

Objetivos: Desenvolver a percepção estética quanto ao impacto da modernidade de

Shakespeare, entendida como efetiva representação da pessoa e eficiente resolução dramática desta situação. Através do estudo da obra **Rei Lear**, vislumbra-se detectar a realidade da expressão da persona, rumo à mediação imaginativa que possibilita uma individualização estética : ou seja, a construção de um ritmo personativo distinguível e relacionado com a coesão artística de um espetáculo.

Justificativas: Frente a ausência de um mundo cultual-religioso como contra-modelo para suas representações, a dramaturgia moderna defronta-se com a tensão entre função imaginativa e função de auditório de uma maneira específica. O personagem é aqui a síntese, o encontro para a afetividade e a efetividade do espetáculo. Mas como não reificar o estatuto representacional da personagem, estereotipando-o ou tornado-o abstrato por falta ou excesso de atividade imaginativa ? O caráter complexo da personagem, a qual o palco é o diagrama da atualidade de suas inscrições e exposições, reivindica uma leitura que não torne Shakespeare um literato, um clássico, mas um dramaturgo envolto na resolução destes problemas representacionais.

Metodologia: Por meio de discussão orientada, análises e evidenciação teórica, transforma-se o texto interpretado em texto interpretante, ou seja, compreensão dos processos intencionais da linguagem cênica que ora se constitui.

Programa: Módulo 1- Preliminares, apresentação e discussão do programa do curso. A diferença específica de Shakespeare o mútuo envio e interação entre individualização da linguagem dramática, e individualização da persona. Experiências do teatro espanhol do Siglo d'Oro e do legado medieval. **Módulo 2-** Por que **Rei Lear** ? Caráter próprio das produções do último período de Shakespeare. A estranha estrutura da peça: a ordenação de materiais que partem de uma ordem presumida em direção à caoticidade. A ruína do rei. A longa primeira cena de intróito. **Módulo 3**- As linhas de tensão paralelas. Lear e Glócester, ou a atividade da semelhança reduplicada. Concretização do ausente e do presente na dinâmica do personagem para si e do personagem com os outros. **Módulo 4 -** Drama de saber: o bobo e o princípio tragicômico de composição. Considerações finais.

Bibliografia: Leitura da Peça **Rei lear**. São exigidos 4 encontros de três horas cada.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Prof. Marcus Mota

CURSO DE EXTENSÃO

A imaginação do sagrado: Vieira e a dramaticidade barroca

1-Apresentação.

O curso objetiva analisar e discutir a obra de P. Antônio Vieira, fundamentada em exatos procedimentos de composição que articulam: *a construção de uma prática teatral* como suporte para a imaginação/recepção do leitor; *o alcance cognitivo* dessa prática que, ao remodelar a tradição greco-latina do orador e religiosa do pregador, produz uma mímesis específica fundada

na experiência figurativa da linguagem; *a dinâmica personativa*(heteromorfose) como finitização da imaginação que de si mesma oferece sua metalinguagem e compreensão.

Ou seja, Padre Antonio Vieira em seus sermões ultrapassa a atitude comunicativa da relação Pregador - auditório ao personificar o que fala, exigindo uma participação do público que interage compreensivamente à profusão de imagens que lhe são propostas e interpretadas. O encaminhamento do sermão se apoia em suportes personativos.

O suporte personativo se concretiza não só na gestualidade do pregador, mas na efetivação de marcas no texto que registram os movimentos do pregador e os comandos para o leitor. A linguagem demarca o entrechoque das antecipações do auditório e da concretização do pregador, que trocam seus papéis de forma a construir o campo de referências para quem escuta e, em nosso caso , lê. Ultrapassando a unidirecionalididade comunicativa predomina a função estética da linguagem em sua figuralidade.

E, finalmente, a compreensão da poética da linguagem nos doa a poética da imaginação. Pode-se aplicar a interação entre palco e platéia, pregador e auditório como interpretação mesma das relações entre obra e recepção. A imaginação dramática efetivada por Vieira nos auxilia na compreensão da intencionalidade do imaginário. E um imaginário interpretável se dimensiona em uma hermenêutica do sagrado operada por Vieira. O questionamento de nossos modos de representação passa pela figuração do divino.

2- Justificativas

Encontramos em Viera abundante material para compreensão dos processos composicionais do Barroco e Neobarroco, movimentos fundamentais para o entendimento da individualidade de nossa literatura em sua inserção internacional. A prática de apropriação/reelaboração de textos, tanto do legado humanista como da herança teológica, possibilita-nos o acesso à formação da dialética artística de países colonizados. A explicitação da poética de Vieira é metapoética da recepção criativa da tradição. Ao se rever as estratégias de intextextualidade e a práticas de produção de sentido/recepção, a legibilidade de Viera ultrapassa os ditames de uma conceptualização literária preocupada em normalizar o texto através redutores atos que realçam somente o encaminhamento de idéias, a estrutura argumentativa. Viera não é um mero ideólogo religioso. A fundamentação estética de seu texto predomina sobre a discursividade. Viera é um caso-limite da leitura: a aparente discussão de idéias parece ser autônoma em relação ao contexto dramático. Mas a eficiência argumentativa repousa em um desdobramento personativo. Tornando imanente o caráter ideativo do sermão de Vieira, concretizamos a ruptura com os hábitos de leitura marcados pela literalidade dos conceitos, pela moral da parcimônia que infunde os estudos literários.

3- Metodologia, bibliografia e programa: Enfatizaremos, por meio de leitura e discussão de textos básicos de A. Viera os processos intencionais básicos da teatralidade dos **Sermões** tais como: dramatização do pregador entre sua racionalidade argumentativa e o *pathos* situacional; o sermão como obra e sua arquitetônica, correlação entre micro e macroestruturas; intertextualidade e interpretação da tradição; a construção da recepção; a produção da diferença por meio de comparações reiteradas e cadências hiperbólicas; a sintaxe da palavra e as repetições modulares. O sermão como mediação ficcional entre palco e platéia, orador e público. A questão da representação do sujeito do e no discurso. Bibliografia deste tópico: Os sermões lidos estão em **Sermões,** Porto, Lelo e irmão, 1959. Como bibliografia secundária v. Antonio José Saraiva **O discurso engenhoso,** São Paulo, Perspectiva 1980**,** Margarida Vieira Mendes **A oratória barroca de Vieira**, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, Severo Sarduy, **Escrito sobre um corpo,** Perspectiva, 1979, ainda Severo Sarduy **Barroco**, Lisboa, 1989, H. Hatzeld, **Estudos sobre o barroco,** São Paulo, Perspectiva 1988 e Marcus Mota, **Ler e depois**, Brasília, Texto&Imagem, 1997.

aula 1- Apresentação do curso e discussão das hipóteses interpretativas fundamentais. Ultrapassagem da postura comunicativa, inscrição do sujeito na linguagem, construção do sujeito pela linguagem. Atitude retórica X atitude teatral - a palavra e a figura.

aula 2 - Sermão de Santo Inácio. A relação entre persona e paradigma. A heteromorfose com meio imaginativo.
aula 3- Primeira Dominga da Quaresma e desconstrução do senso comum
aula 4- Santa Iria
aula 5- Sexagésima e o metasermão
aula 6- Quarta Feira de Cinzas
aula 7- Sermão do Mandato - revisão do mito fundador do cristianismo
aula 8- Sermão do Mandato - legibilidade do sagrado. Persona e religião - Projeções:

O curso necessitará de 8 encontros de 2 horas cada, às quartas feiras, às 14:00. Taxa R$ 50,00. 25 vagas. Sala 9.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Marcus Mota
Professor do Departamento de Artes Cênicas
da Universidade de Brasília.

Curso:
Ibsen e a modernidade do teatro:Leitura de *Quando despertamos dentre os mortos*

Apresentação e justificativas:

Não é por mera coincidência que a obra final de Ibsen, **Quando despertamos dentre os mortos,** tenha surgido no ano de 1998, no limiar do confuso século XIX. Confusões contagiosas vemos, por conseguinte, na heteróclita produção teatral de Ibsen a qual, em meio a dominâncias temáticas várias(drama filosófico, familiar, histórico, social), incide terminalmente nessa obra que podemos atestar se configurar com o a modernidade e a contemporaneidade já começadas. **Quando despertamos dentre os mortos** torna-se, em nossa perspectiva, a emblemática realização das tensões expressivas que o teatro enfrentará em nosso século. Temos diante de nós o texto-questão do século XX.

As diversas regionalizações temáticas arroladas pela persecução classificatória só denunciam a falência da prática normalizadora, ávida em fazer convergir as diferentes aparições para seu controle ideacional. Mas o olhar não pode se iludir com o espectro em fuga que a nomenclatura deixa atrás de si. Mais que diferença temos um esforço de retenção do fenômenos que ultrapassam as formas de apreensão ativadas pelo pêndulo epistemológico do século XIX: o entrechoque entre as polaridades indistinguívies e imiscíveis do idealismo e do materialismo até esta bizarra e desfiguradora figura do ecletismo. Os vários *ismos* prendem-se à crise do dualismo sujeito-objeto da teoria clássica do conhecimento que vê o paradoxo dos extremos recair em uma insossa mistura. É sintomático o ato de classificarem Ibsen como naturalista ou como realista quando este drama parodia o poeta orgânica, contrapartida do cientista epistêmico. Ciência clássica e estética clássica veiculam seus nominalismo sem referência a realidade senão a de seus sistemas explicativos e tautológicos. Na aridez dramática do século XIX e nos umbrais do século

XX, desconstrói-se o ecletismo, aporia do racionalismo taxonômico, pela nova experiência da *persona*, em meio ao diagrama *cronoespacial* de sua encenação. Novamente, a verdade dramática encampa um saber que personifica a abertura imaginativa concreta para as aporéticas da abstração metafísica.

Para tanto, marcando a diferença específica desta peça, podemos adiantar três operações representacionais: (1) a desubstancialização da personagem, que não mais coincide com uma prévia configuração emolduradora de sua relação com um tema (a herança de um pressuposto conceptual, a opressão familiar, a epocalidade inadiável, desnível social), proporciona a (2)abertura imaginativa no espetáculo ao problematizar o campo de referentes que se proporcionam à recepção, (3) esta totalmente perplexa, não mais motivada pelas categorias de identificação, vendo-se na tarefa de se defrontar com um hermetismo propositado. As modificações no estatuto da personagem, do campo de referentes e da recepção encadeiam-se sob a lógica própria de uma inconclusa materialidade da obra teatral que agora tem para si novos objetivos a refutação das considerações que o esteticismo beleletrista convencionou chamar de teatro literário. Preconizando uma intenção anticomunicativa evidente, esta dramaturgia não se restringe ao espetáculo de demonstrar em palco a egolatria sentimental nem o painel objetivo de sua comunidade histórica. Além da polarização sujeito-objeto**, Quando despertamos dentre os mortos** nos situa no termo médio, na linguagem que possibilita haver um homem e um mundo *co-jogados*. O tempo da linguagem em sua formação de mundos e homens é o grande protagonista deste teatro sem heróis (que sem deuses estava desde Shakespeare).

Programa: O curso será desenvolvido em cinco encontros de duas horas cada, nos quais serão discutidos os seguintes módulos:

Módulo 1: Preliminares, apresentação do curso, contexto artístico e filosófico de Ibsen: estética clássica e programa metafísico. As diversas opções expressivas de Ibsen e a convergência para o mesmo problema autoral. A derrocada do ecletismo e a figuração da linguagem. A posição fulcral e estratégica de **Quando despertamos dentre os mortos** na obra de Ibsen.

Módulo 2:**Quando despertamos de entre os mortos:** estrutura geral e movimentos espaço-temporais. A ruína dos ideais e o confronto de idéias. Um meta-teatro sem metalinguagem. A desconstrução de Rubek e o mitologema de Pigmaleão.

Módulo 3: O primeiro ato. A dissolução das relações interpessoais e a técnica do diálogo evasivo. Confronto entre presente de cena e memória refletida por outro personagem. Técnica do monodiálogo, retomada da estrutura anticomunicativa da esticomitia grega. Campo de tensões e não de polaridades excludentes entre os personagens. Construção da personagem pelo jogo de similitudes e diferenças entre os outros personagens.

Módulo 4: A imagem-princeps da estátua e a metáfora axiológica do escultor e o ato segundo. O saber dos outros e a ignorância de si - a personagem Rubek e suas “transformações”. A irreversibilidade do tempo.

Módulo 5: A revelação dos nexos interpessoais e o abismo na montanha: o fim do espaço-cenário e a realidade do espaço-ritmo de representação. Explicação imagética do título e a vertiginosa compreensão da dialética vida e morte no texto. O novo estatuto do campo de referentes e da personagem. Projeções e revisões.

Bibliografia: EXIGE-SE A LEITURA OBRIGATÓRIA E FUNDAMENTAL DA PEÇA **QUANDO DESPERTAMOS DENTRE OS MORTOS**, DE IBSEN.

Público-alvo: Estudantes de literatura dramática.

Propostas de Atividades nas Disciplinas

Programa da disciplina Elementos de linguagem estético e história da arte II

I-Ementa

Aspectos históricos e sociológicos do fenômeno artístico. Ênfase às artes cênicas.

II- Objetivos

Desenvolver a percepção estética do fenômeno teatral por meio do conhecimento estrutura de sua construção. Identificação da pluralidade essencial do evento dramático, expressa desde a diversidade material de elementos envolvidos até a representação cênica mesma. Discussão orientada de questões básicas sobre o fenômeno teatral relacionado-a com momentos concretos de seu processo histórico.

III- Metolodogia

Através de exposições teóricas e análises de de peças, efetiva-se a correlação entre reflexão sobre o fenômeno estético teatral e sua compreensão mesma. Os conceitos utilizados e as análises efetuadas parte da progressiva iluminação do uso de estruturas lingüísticas intencionais que veiculam a dinâmica formativa do texto dramático e do evento cênico. Apreendendo estes movimentos construtores específicos, o discente incrementa sua percepção estêtica. Dâ-se ênfase a dois momentos constitutivos do processo dramático como maneira de evidenciar as diferenças históricas de sua gênese e diversificação: o momento grego, como construção do gênero dramático, com a análise da Orestéia, de Ésquilo; e o momento moderno, etapa de descontrução e de releitura da tradição, com a análise de Seis personagens em busca de um autor, de L. Pirandello. Após, correlacionando a antigüidade à modernidade, fecha-se o círculo com a análise de As bacantes, de Eurípedes, justa homenagem ao originador da tragédia - Dioniso. Evoé Baco.

III- Avaliação

Avaliação se dará por: fichamento do livro Iniciação ao teatro, de Sábato Magaldi ; fichamento de duas das cinco peças analisadas; e prova escrita a respeito dos problemas estéticos discutidos em curso. As datas de entrega das avaliação são, respectivamente,:

IV- Programa

1- Preliminares, apresentação e discussão do programa do curso, informações sobre as avaliações.

2- Conceito e experiência do dramático normalmente utilizados no senso comum. Negatividade inicial da utilização destes conceitos. Confirmação da vinculação do trágico e do dramático como representações de situações-limite humanas (Bornheim e Magaldi).

3-Filme O selvagem da motocicleta como indicador das diferenças entre conflitos da modernidade e da antigüidade.

4-econstituição histórica do fenômeno teatral - O espaço- tempo grego. Crise da consciência Religiosa grega e o descrédito dos mitos (Sousa). As festas em honra de Dioniso e o caráter dionisíaco do teatro(Nietzsche). A máscara dionisíaca. A função coral e o primeiro ator - debate trágico e a origem coral-plural do ator (Freire). O teatro como a elaboração artística do mito tradicional (Sousa).

5 -Filme Mundo do teatro como visualização dos elementos estruturantes da linguagem cênica.

6-A diversidade dos elementos artísticos como material de criação> música, dança, palavra, cenário, representação (Magaldi). A ilusão do real e a relação palco\público. A diversidade material transformada em essência mesma do trágico - o conflito de ordens. Encenação e não localidade: a ultrapassagem e incorporação dos limites como dinâmica da estética teatral.

7- Trilogia e tetralogia nos festivais (Freire) Drama satírico e tragédia. A trilogia como ultrapasagem do acontecimento singular e uma recuperação da complexidade dos eventos (Leski) A Oréstia : caracterização geral da trilogia.

8-11 Leitura e análise de Agamenon.

12-15 Leitura e análise de Coéforas..

16-18 Leitura e análise de Eumênides.

19-Excurso histórico. Momentos básicos na formação da tradição teatral. O momento medieval, o momento renascentista.

20-O filme O fiel camareiro como discussão sobre a teatro dentro do teatro, relações entre o drama real e o ficcional

21-Crise contemporânea da arte dramática frente às exigências de realismo. As rupturas e as opções. A tentativa de recuperação fiel camareiro19 do teatro como arte e não resposta ideológica a determinada conceito de realidade (psicológica, social, filosófica). A posição de Pirandello. (Bornheim)

22- Seis personagens em busca de um autor como probletização de limites da representação cênica. A questão da metalinguagem. Teatro sobre o teatro.

23-As personagens e os atores como questionamento das relações entre real e imaginário. A auto-ironia de Pirandello. A peça dentro da peça. Uma peça que não começa (a “real”) e outra que termina (a “ficcional”) e a terceira peça que engloba as duas.

24- O processo de construção teatral :as similitudes entre as duas partes da peça. As posições dos personagens e dos atores em função desse “espelhismo”. Os falas teóricas do Pai e o crescimento de importância do autor. As impossibilidade do representar: a dor individual da Mãe, a recusa de participação do Filho e a morte do personagem ficcional.

25-A atualidade do dramático. Recuperação dos conceitos anteriores. A questão do dionisíaco.

26- As bacantes de Eurípedes, tratado poético sobre a essência dionisíaca. Explicitação das características de Baco.

27- Enredo x trama imagética. Vingança de Dioniso ou sacrifício de penteu.

28- Prova

29- Filme Querelle como utilização de mecanismos teatrais em outra linguagem.

30-Comentário das porvas em função da rentabilidade da percepção estética.

V-Bibliografia

Além das peças citadas, pode-se consultar:

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, Prefácio introdução e comentários e apêndice de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2a ed. , 1990.

BORHNEIM, Gerd. O sentido e a máscara, São Paulo, Perspectiva, 3a ed., 1992.

FREIRE, Antonio. O teatro grego, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

LESKY, A. A tragédia grega, São Paulo, Perspectiva, 1971.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro, São Paulo, Ática, 4a ed., 1991.

MOTA, Marcus."Hermenêutica da imaginação em Adonias Filho", dissertação de mestrado, Brasília 1992.

-------- " Estética teatral" , Conferência apresentada no XIX ENECOM, 1995.

NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SOUSA, Eudoro de. Dioniso em Creta e outros ensaios, São Paulo, Duas Cidades, 1973.

--------- Horizonte e complementariedade, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

-------- Filosofia Grega, Brasília, Ed. UnB, 1978. (em setembro, nova edição revista e atualizada)

Programa da disciplina Elementos de linguagem estética e história da arte II

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Prof.: Marcus Mota

I-Ementa

Aspectos históricos e sociológicos do fenômeno artístico. Ênfase às artes cênicas.

II- Objetivos

Desenvolver a percepção estética do fenômeno teatral por meio da estrutura de sua construção. Identificação da pluralidade essencial do evento dramático, expressa desde a diversidade material de elementos envolvidos até a representação cênica mesma. Discussão orientada de questões básicas sobre o fenômeno teatral relacionado-a com momentos concretos de seu processo histórico.

III- Metolodogia

A partir da releitura do legado clássico - revisão efetuada pela contribuição de Hölderlin, sobre uma Grécia nem tão racionalista, aprofundada por Nietzsche, atráves o dualismo apolíneo-dionisíaco da cultura, e globalmente contextualizada pela obra de Eudoro de Sousa que dimensiona o horizonte mítico da cultura helênica - trabalha-se com o conceito de teatro total, de estruturas estéticos lingüísticas intencionalmente configuradas no texto que são operadores de determinados problemas de compreensão existencial.

Desta forma, atualiza-se o entendimento do texto teatral como forma de expressão que questiona a própria expressão mesma, a maneira como concebemos e nos inserimos nos acontecimentos. O teatro, sendo uma exibição em palco, uma visualização de algo que se desdobra frente aos expectadores, assume problemas que o demonstram como representação de um processo que medeia justamente aquilo que é a apresentado e que se observa. Alguma coisa acontece em cena e a platéia está ali em função disso. Contudo, nem se reduz o que se vê ao visto do expectador nem ao mostrado na cena. No teatro o que aparece é mais do que parece. A construtivdade do drama, disposta na descontinuidade do encadeamento dos atos e cenas, diálogos e conflitos dos personagens, imagens cências e cenários, multivalência das ações (ações retomam outras ações), o não verbal (a presença do corpo) a ambivalência das falas, vai expressão relações de simultaneidade e interreelacionamento que torna cada momento do espetáculo um ponto de iluminação da peça inteira. A presença de algo se remete à ausência outra coisa. A intensificação e verticalilização do representado determina a própria estrutura da representação. A explicitação das estruturas lingüísticas intencionalmente configuradas no texto contribui para o desenvolvimento da percepção estética do aluno no momento que, por meio de leituras que efetivem esta apreensão, ele ultrapassa a linguagem como obstáculo informativo que vê no dizer só o dito, na palavra só uma referenciação absoluta e note como o fenômeno teatral se constrói ao recuperar uma experiência mais profunda da linguagem como gesto, acento, índice e ícone. Teatro não é só linguagem, assim como linguaguem não é só verbalização. Em virtude de sua pluralidade, o teatro se expressa pondo em questão a própria expressão, questionando nossa apreensão dos fenômenos, debatendo-se sobre a estrutura dos acontecimentos.

Tais conceitos são aplicados na leitura de peças que ao mesmo tempo que retomam o esclarecimento da percepção estética, pertencem a momentos básicos do percurso histórico da arte dramática. A trilogia Orestéia fundamenta a relação entre estruturas lingüísticas e capacidade plural interpretar os acontecimentos. Seis personagens em busca de um autor apresenta resposta metalingüística à crese do teatro moderno em virtude das exigêncis realistas contra as quais a modernidade se consagrará. E, finalmente, concluindo o círculo que vai da antigüidade à modernidade, temos a análise de As bacantes como homenagem ritual ao fundador da arte drmática. Evoé baco.

Há a utilização de filmes e de material iconográfico como visualização de imagnes e conceitos ulizados, bem como ilustração de temas e problemas envolvidos no desenvolvimento da percepção estética do teatro com cenas da vida - conflitos, relacionamentos, a formação da personalidade, a mídia e os habitos de consumo hodiernos.

III- Avaliação

Avaliação se dará por: fichamento do livro Iniciação ao teatro, de Sábato Magaldi ; fichamento de duas das cinco peças analisadas; e prova escrita a respeito dos problemas estéticos discutidos em curso. As datas de entrega das avaliação são, respectivamente,:

1- Preliminares, apresentação e discussão do programa do curso, informações sobre as avaliações.

2- Conceito e experiência do dramático normalmente utilizados no senso comum. Negatividade inicial da utilização destes conceitos. Confirmação da vinculação do trágico e do dramático como representações de situações-limite humanas (Borheim e Magaldi).

3- Reconstituição histórica do fenômeno teatral - O espaço- tempo grego. Crise da

consciência Religiosa grega e o descrédito dos mitos (Sousa). As festas em honra de Dioniso e o caráter dionisíaco do teatro(Nietzsche). A máscara dionisíaca. A função coral e o primeiro ator - debate trágico e a origem coral-plural do ator (Freire). O teatro como a elaboração artística do mito tradicional (Sousa).

4- Filme Mundo do teatro como visualização dos elementos estruturantes da linguagem cênica.

5- A diversidade dos elementos artísticos como material de criação> música, dança, palavra, cenário, representação (Magaldi). A ilusão do real e a relação palco\público. A diversidade material transformada em essência mesma do trágico - o conflito de ordens. Encenação e não localidade: a ultrapassagem e incorporação dos limites como dinâmica da estética teatral.

6- Trilogia e tetralogia nos festivais (Freire) Drama satírico e tragédia. A trilogia como ultrapasagem do acontecimento singular e uma recuperação da complexidade dos eventos (Leski) A Oréstia : caracterização geral da trilogia.

7-Agamenon. O lógica dos conflitos que não se resolvem- a fala es(x)tática do arauto, as imagens da madrugada e sua correlação com o representado. A impossibilidade de se reduzir o cênico ao acontecido, verbal e não-verbal em cena.Crítica da unidade da ação e de caráter aristotélicas. Drama actancial x drama patético.O hino a Zeus e a lei da tragédia: Pathei Mathos, o saber pelo sentir.

8-Agamenon. Caráter multívoco das ações representadas por meio do entrecruzamento de diversos planos de orientação dos atos- a guerra de Tróia, guerra doméstica, a guerra dos homens e dos deuses. A ambigüidade do feminino em Clitmnestra e a variabilidade de papéis do coro. O coro dos velhos.

9-Agamenon. A ironia trágica e a chegada de Agamenon. Entrechoque da alegria do herói e da agonia do sacrificado. Reflexão sobre o herói no drama clássico. A trama imagética de composição: o tapete vermelho e a estrutura entecipatória dos eventos. Imagem e contra-imagem no drama.

10- Agamenon. As profecias de Cassandra e o caráter interpretativo das mesmas.Esticomitia e debate trágico: a discussão entre Cassandra e Clitmnestra. O teatro como drama e entecruzamento de interpretações (Kitto). Estrutura da encenação como o movimento mítico-ritual do sacrifício- atividade mitopoética do trágico. Morte de Agamenon: morte em palco como problema de representação. Destino e impossibilidade de negar a morte. Confirmação do destino dionisíaco do herói no drama.

11- Coéforas. O túmulo de Agamenon como metáfora estrutural da peça. O drama sobre o túmulo. Disfarces e dissimulação de Orestes. Relação dos vivos e dos mortos, dos presentes e dos ausentes como ritmo de representação que concretiza a disposição trágica de se ultrapassar a localidade dos eventos em prol na natureza complexa dos acontecimentos.

12- Coéforas. As carpideiras e a dinâmica coral. Confronto com o coro de velhos em Agamenon com o atual das carpideiras.O kommos provocativo e invocativo de Orestes e de sua irmã Electra. Radicalidade do kommos que subverte a relação homens-deuses, antecipando drama dos deuses configurado em Eumênides.

13- Coéforas. Manutenção x diversificação e intensificação de um tonus trágico. Certezas e hesitações em Orestes. A dissumulação da personagem e a dimensão do representado. Presença do humor no drama na fala da serva, contrariando a pureza dos gêneros. Ruptura com a

teoria aristotélica da tragédia como representação de personagens de caráter elevado.

14- Coéforas.A morte de Egisto e sua preparação. Esticomitia entre Orestes e Clitmnestra. O debate das verdades autênticas em suas disposições, mas contrárias em suas ordens. A agonia e morte de Clitmnestra e a irresolução do conflito encenado.

15- Eumênides. Apolo e a representação das divindades: primeiro as invocações, após as imagens e depois a aparição. O suplicante Orestes e as Featured Eríneas perseguidoras. Deuses olímpicos e deuses ctônicos. Mitoloiga grega e arquetipos como esquemas fundamentais de disposições sensíveis. O drama como concretização de orientações de sentido e de *pathos* A dança macabra das Featured Eríneas: a plasticidade da representação cênica. A dança circular e intensa e o drama encenado.

16- Eumênides. O fantasma de Clitmnestra e a representação dos mortos e dos vivos. A presença de Hermes. Instauração do primeiro tribunal da história. Atena, a juiza- sua origem e reforço das contradições encenadas.

17- Eumênides. O juri especial e a votação empatada. As duplicidades, as ambigüidades, as ambivalências, o caráter multívoco das ações- o teatro como atividade integrante que redimensiona as parcialidades. O confronto entre a ordem primitiva da vingança expresso no sangue derramado e da nova ordem discursiva da pólis se encaminha para uma mediação. A absolvição de Orestes não é a solução da Orestéia. A estética teatral como a encenação da inclusão e complementariedade de vários planos.

18- Coéforas.Tentativas de apaziguamento feitas por Atena e a dinâmica transformativa das Eríneas em Eumênides como dinâmica mesma da trilogia. Instituído o culto das Eríneas como manutentoras da própria pólis. Drama liturgíco final, acompanhado pelas variações anímicas de tristezas e alegrias, que se encaminha para as profundenzas da terra. O complexo Satyricon como origem da tragédia (Aristóteles). A trilogia e sua inconclusa conclusão como negação da estrutura causal de composição e da unidade orgânica da obra artística.

19-Excurso histórico. Momentos básicos na formação da tradição teatral. O momento medieval, o momento renascentista.

20-O filme O fiel camareiro como discussão sobre a teatro dentro do teatro, relações entre o drama real e o ficcional

21-Crise contemporânea da arte dramática frente às exigências de realismo. As rupturas e as opções. A tentativa de recuperação fiel camareiro19 do teatro como arte e não resposta ideológica a determinada conceito de realidade (psicológica, social, filosófica). A posição de Pirandello.

22- Seis personagens em busca de um autor como probletização de limites da representação cênica. A questão da metalinguagem. Teatro sobre o teatro.

23-As personagens e os atores como questionamento das relações entre real e imaginário. A auto-ironia de Pirandello. A peça dentro da peça. Uma peça que não começa (a “real”) e outra que termina (a “ficcional”) e a terceira peça que engloba as duas.

24- O processo de construção teatral :as similitudes entre as duas partes da peça. As posições dos personagens e dos atores em função desse “espelhismo”. Os falas teóricas do Pai e o crescimento de importância do autor. As impossibilidade do representar: a dor individual da Mãe, a recusa de participação do Filho e a morte do personagem ficcional.

25-A atualidade do dramático. Recuperação dos conceitos anteriores. A questão do dionisíaco.

26- As bacantes de Eurípedes, tratado poético sobre a essência dionisíaca. Explicitação das características de Baco.

27- Enredo x trama imagética. Vingança de Dioniso ou sacrifício de penteu.

28- Prova

29- Filme Querelle como utilização de mecanismos teatrais em outra linguagem.

30-Comentário das porvas em função da rentabilidade da percepção estética.

Programa da disciplina Literatura dramática IV

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

Prof.: Marcus Mota

Ementa: Os teatros moderno e contemporâneo desde o advento do realismo social de Ibsen até os dramaturgos mais significativos da realidade.

Objetivos: Contextualizar os problemas de construção estética e de representação dramática desta época, suscitando o questionamento das linguagens e dos imaginários utilizados frente às práticas teatrais e descontruções da linguagem cênica empreendidas.

Metodologia: Valendo-se da revisão da tradição estudada e da experiência teatral desenvolvida, aprofunda-se a percepção estética a partir das estruturas lingüísticas intencionalmente configuradas no texto por meio da leitura de obras representativos, proporcionado, ao lado de uma contextualização dos autores e obras, um incremento da consciência e da crítica da Representação. Efetiva-se um esforço para justificar as formas de expressão por meio da compreensão de sua singularidade, singularidade esta como limite e possidade de utilização dos meios de drmatização e como referência e resposta a problemas suscitados pela modernidade e a crise dos valores absolutos e busca da originalidade-individualidade. Parte-se do painel descrito por Gerd Borheim em O sentido e a máscara, para, após, traçar a dialética de construção/desconstrução que subsidia os Tempos Modernos.

Avaliação: Fichamento de O sentido e a máscara, de Gerd Borheim, e monografia analisando uma das peças comentadas em sala.

Tópicos do curso :

1- Preliminares. Discussão sobre o pragrama, metolologia e formas de avaliação.

2- 3-Revisão histórica da formação do teatro ocidental.

4-5- Século XX e o teatro sentimental.

6-7- O realismo

8-10-Leitura e análise de Quando despertamos de entre os mortos de Ibsen.

11-13 - O teatro simbolista. Leitura e análise de O sonho, de Strindberg.

14- Crise da representação teatral. As rupturas e as opções .

15- Brecht. Teoria do distanciamento. Pequeno organon. O teatro épico. A relação entre público e cena. Teatro não aristotélico.

16-17- Leitura e análise de Mãe Coragem.

18-20- Desconstrucionismo pirandelliano. Leitura e análise de Seis personagens em busca de um autor.

21-22- Artaud e a crítica ao teatro ocidental. Teatro da crueldade. O contexto do experimentalismo. Teatro e ritualização. Teatro e alquimia. O verbalismo virtuoso e poético entre o cerebral e o irracional- o novo papel da linguagem em cena. Leitura e análise de O teatro e seu duplo.

24-26- O teatro lúdico em Beckt. Leitura e análise de Esperando

27-28- O teatro do absurdo. Ionesco. Leitura e análise de A cantora careca.

29- Entrega da monografia final. Discussão sobre os horizontes da dramaturgia hoje. A herança dos vanguardismos e dos experimentalismos. Tradição x ruptura. O enriquecimento da linguagem dramática e as polarizações.

30- Comentário sobre a monografia final.

Programa da disciplina Literatura dramática I

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

Prof:. Marcus Mota

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Elementos de Linguagem estética e história da arte
Prof. Marcus Mota

Ementa: Aspectos históricos e sociológicos do fenômeno artístico. Ênfase às artes cênicas.

Obejtivos: Discussão orienta a respeito dos problemas de compreensão da linguagem artística concretizados em uma estética específica. Redimensionamento da recepção do fenômeno teatral como obra imaginativa, como intencionalidade artística.

Programa: O curso será desenvolvido através dos seguintes tópicos:

l-O produção/recepção das obras artísticas - o jogo entre tradição e razão, antigüidade e modernidade. Filmes O selvagem da motocicleta, de Francis Ford Coppola e Violência e paixão, de L.Visconti. A estrutura dialógica da tradição.

2- O fenômeno estético teatral- os preconceitos e as origens das concepções a respeito do dramático. O enrraizamento no senso comum e da tradição letrada do negativismo do dramático. Recuperação da essência do problema mais originário do trágico. A cultura grega e seu paradoxo histórico-religioso. Filme A magia do teatro I e textos de E. Sousa e A. Freire.

3- O dramático em ação - leitura da trilogia Orestéia (Agamenon, Coéforas e Eumênides) de Ésquilo, evidenciando a construtividade do drama e a constituição da palavra-cena.

4- Discussão das relações entre arte e vida. A modernidade, o esteticismo e a subjetividade. Filmes O fiel camareiro e Mephisto textos de G. Borheim.

5- O dramático em desconstrução- leitura de Seis personagens em busca de um autor, de L Pirandello.

6- A descontinuidade entre Tema e forma- discussão sobre a recepçào do evento cêncio por meio da discussão em torno do filme Querelle, de Fasbinder.

Avaliação: além da participação em aula, teremos uma prova enfocando os tópicos abordados, fichamento do livro Iniciação ao teatro, de Sábato Magaldi e comentário de uma peça das quatro peças lidas e de um dos cinco filmes vistos.

Univerisdade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Literatura dramática 2
Prof Marcus Mota

Objetivos: Intepretar o surgimento do teatro grego e do impulso dramático dele resultante evidenciando os problemas de representação suscitados pela experiência da palavra-cena aqui originada. Redimensionar, para além dos atos classificatórios e dos hábitos historiográficos, o papel do dialogismo dramático e do humor como formas básicas deste teatro.

Programa: O curso será desenvolvido através dos seguintes tópicos:

1- pesquisa da linguagem constitutiva da tragédia por meio da aproximação de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes nas obras Coéforas e Electra, respectivamente, evidenciado o diverso tratamento dos autores a uma mesma matéria mítica. Não se trata de comparação no sentido habitual do termo. A atividade não objetiva elencar as similitudes que indefinidamente podem ser encontradas.

2-Pesquisa do processo de constituição da linguagem dramática por meio do esclarecimento da dimensão específica da comédia vista agora como um interpretação e uma crítica ao teatro existente. Ver o cômico como paródia, como exposição da tragédia do próprio teatro grego. A alteração promovida em Aristófanes da crítica dos costumes para a crítica literária. Leitura das peças O Cíclope, de Eurípedes e Os cavaleiros e Rãs, de Aristófanes.

3- A experiência-síntese de As Bacantes, fechando o ciclo da antiguidade e a preparação da modificação do estatuto dramático, a transformação do gênero.

Bibliografia: Além das obras citadas, indica-se como bibliografia de consulta Tragédia grega de H.D. Kitto, História da literatura grega, de A. Lesky e Crítica do teatro na tragédia antiga, de Maria de Fátima Souza e Silva

Avaliação: Além da participação em aula, exige-se trabalho monográfico final que contemple os tópicos do programa, trabalho este a ser apresentado em sala. Também exige-se o fichamento de duas das sete peças estudadas.

Literatura dramática 1
Prof. Marcus Mota

Ementa : Introdução à análise do texto dramático. Sua estrutura e elementos constitutivos (enrêdo [sic], personagem, clímax, etc).

Objetivos: Fornecer elementos básicos para a compreensão do texto teatral. Rever e discutir a construção/desconstrução do texto/leitura de teatro.

Programa: O curso segue no aprofundamento dos seguintes tópicos:

1- situação contemporânea da palavra no teatro. Textos de Artaud, S. Davini, F. Pessoa.

2- o legado aristotélico e a impropriedade dos conceitos de casualidade (lógica das ações) e efeito (catarse). Textos de E. Sousa e Kitto.

3- Leitura de peças objetivando a compreensão dos específicos imaginários efetivados, da intencionalidade artística constituída e expressa. A concretude do imaginário e o espaço- tempo grego e a crítica da tradição na modernidade. Textos Os persas e Agamenon, de Ésquilo, Édipo em Colono, de Sófocles, Medeía, de Eurípedes, As nuvens, de Aristófanes; Esta noite improvisa-se,de L. Pirandello e Yerma, de F. Garcia Lorca .

Bibliografia: Além dos textos utilizados para as aulas, como bibliografia de apoio citamos Tragédia grega e História da literatura grega, de A. Lesky, Os heróis gregos e os deuses gregos, de K. Kerényi, Religião grega na época clássica e arcaica, de W. Burkert e Estudos de história da cultura clássica (vol I), Maria Helena da Rocha Pereira.

Avaliação: Além da participação nas aulas, exige-se monografia final em torno dos tópicos do programa a ser apresentada pelo aluno e comentário sobre duas das sete peças estudadas.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Literatura dramática 2
Prof. Marcus Mota

Objetivos: Intepretar o surgimento do teatro grego e do impulso dramático dele resultante evidenciando os problemas de representação suscitados pela experiência da palavra-cena aqui originada. Redimensionar, para além dos atos classificatórios e dos hábitos historiográficos, o papel do dialogismo dramático e do humor como formas básicas deste teatro.

Programa: O curso será desenvolvido através dos seguintes tópicos:

1- pesquisa da linguagem constitutiva da tragédia por meio da aproximação de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes nas obras Coéforas e Electra, respectivamente, evidenciado o diverso tratamento dos autores a uma mesma matéria mítica. Não se trata de comparação no sentido habitual do termo. A atividade não objetiva elencar as similitudes que indefinidamente poderm ser encontradas.

2-pesquisa do processo de constituição da linguagem dramática por meio do esclarecimento da dimensão específica da comédia vista agora como uma interpretação e uma crítica ao teatro existente. Ver o cômico como paródia da arte dramática, como exposição da tragédia do próprio teatro grego. A alteração promovida em Aristófanes da crítica dos costumes para a crítica literária. Leitura das peças O Cíclope, de Eurípedes, único drama satírico resultante, e Os cavaleiros, As mulheres que celebram as Tesmofórias e Rãs, de Aristófanes.

Bibliografia: Além das obras citadas, indica-se como bibliografia de consulta Tragédia grega de H.D. Kitto e História da literatura grega, de A. Lesky.

Avaliação:Além da participação em aula, exige-se trabalho monográfico a respeito dos tópicos do programa e o fichamento do livro Crítica do teatro na comédia antiga, de Maria de Fátima Sousa e Silva, especialmente oa capítulos “A tragédia contemporânea de Aristófanes” e “Aristófanes crítico literário”.O texto monográfico será apresentado e debatido em sala.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Literatura dramática III

Prof. Marcus Mota

Objetivo: Reconstruir a dinâmica das tensões barrocas que reinterpretam o teatro ocidental, formando o conjunto de reflexões e representações responsáveis pelo surgimento da arte dramática moderna.

Tópicos:
- Siglo d'oro espanhol
####O imaginário festivo e popular revisto na obra de Lope de Vega. Leitura de Fontevejuna e A arte de escrever comédias;
####Razão e paixão no intelectualismo discursivo do teatro de Calderón de La Barca. Leitura de A vida é sonho e El gran teatro del mundo.

- Teatro elisabetano- W. Shakespeare
O interrelacionamento cômico e trágico no teatro humano e sem deus de W.S. A transformação das matrizes dramáticas existentes frente ao impacto da subjetividade emergente nos tempos modernos. A diferenciação das esferas sociais e ontológicas e a imagem como mediação das distinções. O dionísico e o *pathos* trágico na dilaceração do sujeito consigo e com o mundo. A fundação da tensão entre pensar e sentir. Leitura de Tróilo e Cressida, Rei Lear e A tempestade.

Bibliografia . Além das obras lidas, indicamos , para o estudo de W.S. a obra de Orson Welles Este é Orson Welles, Globo, 1995.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Disciplina: Literatura dramática III
Prof. Marcus Mota

Objetivos: Fornecer aos discentes reflexão teórica e procedimentos de leitura para compreensão do impacto das experiências estéticas teatrais acontecidas após o Renascimento. Demonstrar o caráter diversificado e integrante destas experiências que se constituirão em laboratório de problemas para a modernidade.
Metodologia: Através do estudo da razão construtiva de obras básicas do período em questão, identificam-se a motivação das estruturas dramáticas em ação, fazendo notar a representação da figura humana , tanto em sua instância individual e interindividual, como nexo diferenciador das variáveis de representação que surgem.

Programa:
1-Preliminares. Confronto entre o fundo medieval e a reestilização do teatro que surge sob o Renascimento. Uma nova síntese que se prepara e se constrói. A economia religiosa e a tensão expressiva por uma linguagem que desabsolutize sua representação. Exibição e comentário de Filmes que demonstrem estas rupturas: **Decameron,** de Passolini, **O santo bebê de Macon**, de P. Grenneway.
2- Siglo de Oro: as duas diferentes propostas - Lope de Vega e Calderón de la Barca. **Fuentevejuna,** de Lope de Vega, e as dificuldades de singularização do coletivo e representação do individual. A mistura de gêneros e a estrutura popular de seu teatro. **A arte de se fazer comédias** e a abertura para o tragicômico. A vida é sonho, de Calderon de La Barca e a representação-foco da linguagem. As fontes dramáticas do lírico. **O grande teatro do mundo** - metateatro e a alegorização da componente religiosa do teatro.
3- Shakespeare e o ponto-convergência das especulações de seu tempo. O teatro sem deus e tragicômico. As imagens-cena e as técnicas de multiperspectivação. Os planos divergentes e convergentes. A lógica descontínua e intensiva do espetáculo e o espectador. A função da cena não orgânica e atemática na economia expressiva de Shakespeare. Leitura de **Rei Lear** e a lógica do caos; O metateatro de **A tempestade**; A figura apocalíptica da subjetividade ditatorial de **Ricardo III.**

Avaliação: Fichamentos-leitura de todas as peças, uma prova escrita ao fim da leitura de **Rei Lear** e trabalho final que contemple um destes pontos: ou 1- Os limites da representação teatral no Siglo de Oro; ou 2- A construção da figura Humana em Shakespeare.
Bibliografia: As obras lidas. Para cada caso especial, sugestão de bibliografia complementar.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Disciplina Literatura dramática IV
Prof. Marcus Mota

Objetivos: Discussão orientada de obras fundamentais da estética teatral moderna e contemporânea.
Metodologia: Leitura e comentário dessas obras, com ênfase na evidenciação de suas estruturas dramáticas. A dimensão da leitura aqui comparece como homóloga à da recepção da cena, objetivando demonstrar o suporte representacional da construção de um imaginário em palco e como o impacto da modernidade direciona tal suporte.
Programa: Seguimos uma opção, em seqüência :
1-preliminares- a invenção da modernidade e o complexo romântico/naturalista; contraposições polares e os impasses de expressão;
2- A perspectiva renovadora de Ibsen frente ao ecletismo de seu tempo. O testamento de **Quando despertamos de entre os mortos** = mudar o referente de representação é mudar a linguagem de apresentação ?
3- **Sonhos**, de Strindberg, e a os limites da semiose ilimitada como forma de se preeencher o palco de sentido. O esvaziamento da realidade de encenação de espetáculo da idéia;
4- A opção dramática de Lorca em **Casa de Bernalda Alba** como mediação entre presente da imagem e da interação receptiva com o público. A dificuldade dos signos concretos que

produzem imaginário;
5- **Mãe coragem,** de Brecht, e o ilusionismo do fim do ilusionismo. A ironia de Brecht: a reciprocidade entre tradução e os códigos da arte e da realidade.
6-**Seis personagens em busca de um autor** e o perigo da linguagem de representação exposta a si mesma- entre o meta-espetáculo e a metalinguagem da arte.
7- **As cadeiras** , e o espaço-tempo do absurdo. Revisão das categorias e dos teatros até agora apresentados. As várias noções de limite/limiar de construção do sentido, papéis objetivos da recepção da mensagem e da estruturas dramáticas em ação.
8- Esperando Godot, de Becktt, e uma nova síntese da relação entre imagem e idéia com a provocação existencialista do sem sentido menos lúdico mas mais risível. O cômico e o trágico em nova co-pertinência.
9- (Obra em aberto, escolhida após resultados da avaliação)
10- Obra de Sam Shepard, escolhida em relação com reseultados da avaliação. Balanço da tensão entre absurdismo e verismo na arte contemporânea.

Avaliação: Uma prova, fichamento de todas as obras lidas e um trabalho final sobre dois seguintes tópicos: 1- A arte moderna e contemporânea e as matrizes dramáticas básicas- entrechoque entre as funções cênicas na construção e desconstrução da linguagem dramática 2- "A palavra em um teatro não significa".
Bibliografia. Obras lidas e, em caso específica, indicação de leitura secundária para cada situação interpretativa.

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Literatura Dramática 4
Prof . Marcus Mota

Objetivos:- identificar o movimento formador da modernidade a partir da dissolução das estéticas objetivas e subjetivas e os limites de suas abordagens para a cena, na efetivação do que se convencionou chamar de teatro literário; construir uma crítica integrativa que situe sua refutação operada pela modernidade; e, deste modo, contextualizar o elenco de autores-obras modernas frente à ruptura com a organicidade da obra de arte que o teatro literário representava e o redimensionamento do imaginário, dos personagens, da palavra;

Metodologia : sendo o curso de literatura dramática, utilizamos uma prática de leitura que identifique as funções textuais que concretizam esta procura pela especificidade de linguagem que a modernidade busca. A leitura de obras básicas comparece como consciência de uma tradição que se erige contra outra tradição.

Programa : o programa, deste modo se estrutura em correlação com os casos -limites de constituição dessa modernidade. Se distribui deste modo:

1-Contexto da produção moderna: Teatro literário, críticas, a busca da linguagem cênica, a reorientação do papel da recepção, os diferentes níveis de ficção possíveis.
2-Ibsen e a fundação da modernidade no teatro através da desubstancialização da personagem em **Quando despertamos dentre os mortos.**

3-Strindberg e o simbolismo no teatro: a conceptualização por detrás da cena em **Sonhos.**
4-O teatro de raiz de Garcia Lorca: a poematização da linguagem a serviço da construção dramática. **A casa de Bernalda Alba**.
5- Brecht e a nova mímesis: a questãoda realidade em **Mãe Coragem.**
6- Pirandello e o metateatro: teoria do teatro moderno em **Seis personagens em busca de um autor**.
7- Comicidade e formalização no absurdo de **A cantora Careca,** de Ionesco.
8- O teatro da tradição e da história e o prinçipio cômico-trágico de Beckt em **Esperando Godot**.
9- Sam Shepard e o absurdo-naturalista em **Oeste verdadeiro.**
10- A desintegração da palavra-ato em prol da palavra-signo em H. Miller.

Bibliografia:
Devido a especificidade do curso, baseado em obras estudadas como bibliografia primária, bibliografia secundária será oferecida a cada caso.

Avaliação: Além dos critérios acadêmicos (assiduidade e participação), será exigido fichamento de cada obra, sempre entregue no fim da obra subseqüente estudada. Uma prova será feita quando do estudo de **Esperando Godot** e uma monografia final será entregue após o último tópico.
Bem vindos e boa sorte.

Provas

Elehia 2 Marcus Mota

Esta é uma prova pesquisa. Objetiva demonstrar a assimilação de estratégias básicas de leitura e questionamento quanto à tradição estética ocidental. O curso foi planejado dentro dos seguintes tópicos

a) confronto tradição/modernidade, com a recuperação da dimensão dramática que sustenta esta tensão histórica;

b) indicação concreta de uma estética concreta baseada em processo e não em abstrações normativas, por meio da operacionalidade do conceito de intencionalidade artística;

c) correção do ilusionismo visual como fator determinante em uma resposta estética;

d) ultrapassagem da palavra com obstáculo, fazendo com que a palavra seja experimenta em suas várias potencialidades de gesto, imagem e sentido;

e) compreensão do fenômeno dramático como fonte dos problemas básicos da arte em virtude da ilusão cênica, da descontinuidade, da multiperspectivação cênica.

Em virtude disso, esboçam-se as seguintes questões. Escolha algumas, debata com seus grupo com seu alter ego, e escreva. A avaliação se dará dentro das seguintes possibilidades:

I- de nada adianta responder tudo. O objetivo não é a exaustão do tema mas a profundidade de abordagem.

II.- Os referentes teóricos estão das aulas expositivas. Todo e qualquer autor utilizado como bibliografia secundária, de apoio deve estar relacionado os temas e aplicações do que em aula aconteceu. A erudição precisa de um horizonte que a legitime.

III -O caráter informativo não prevalece sobre o interpretativo. O aluno não pode se iludir com posse de informações. Dados não substituem problemas, como letras isolados não formam

texto.

IV- A reprovação é uma instância real dentro desse processo, que significa a incapacidade de assimilação da real verdade da dinâmica da imagem no texto e na tela.

VI -Cuidado com a linguagem. No momento de caracterizar o que você compreendeu use os termos que em sala mostramos como inerentes ao processo compositivo. Lembre-se que há uma relação entre os termos do discurso que analisa e a obra analisada. A obra de arte exige que em sua leitura destaque-se a consciência da intencionalidade ali admitida como expressão.

VII- Boa sorte... você vai precisar.

1- Em Freire (Teatro grego) temos a apresentação de informações sobre os festivais religiosos gregos originários da tragédia, elementos constituintes do dramático, informações básicas sobre o evento cênico. mas isso são informações, como aquelas vistas no filme A magia do teatro. Correlacione as estas informações obtidas com a significação que elas ocupam dentro do que chamamos ilusão cênica como fator determinante para a realidade do dramático. Lembre a ilusão cênica é a correlação entre palco e platéia, realidade e ficção e da impossibilidade de ultrapassagem dessa fronteira. Use se precisar passagem das obras lidas.

2-Comente a cena da sentinela como metáfora estrutural da peça Agamenon, da trilogia e do dramático. Destaque sua estrutura compositiva.

3-Os dois primeiros filmes demonstram heróis diferentes da cultura. Mostre como Rusty James(Selvagem da motocicleta) e O professor (Violência e paixão) trabalham diferentemente com suas memória. Busque uma leitura que vá além do enredo e apresente a dinâmica da imagens que mostra as contradições do destino, dos caracteres. Mostre como a tragédia não é a negatividade que costumamos sentir ao evocar sua herança.

4- Os dois últimos filmes (Mefisto e O fiel camareiro) apresentam o impacto da subjetividade moderna que, postulando um sujeito que não se modifica frente à arte ou que se nulifica frente à ficção, representam maneira de eliminar , seja em falta seja em exagero, a ilusão cênica. Disserte sobre tal situação utilizando-se dos filmes, descrevendo drama de extremos que se oferece ao expectado. Aqui a linha mestra são os personagem que se prolongam em duplos e ambigüidades.

5- Tome um momento da peças lidas, uma cena, um personagem (menos Pílades), uma aspecto do drama e comente em temos de sua composição, diálogo, imagens, entre outros aspectos de representação, que demonstrem a descontinuidade, a intencionalidade construtiva da obra.

6- Aristóteles afirma ser a tragédia um mecanismo de representação do enredo e um poética de efeitos. Vimos que o pensador grego errou e desse erro nasceram os equívocos posteriores da tradição teórica. Separando imaginação e obra, ele buscou uma abstração que acarretou a desvalorização do imaginário e a negatividade do dramático. Apresente esta desvalorização, essa negatividade e esse erro por meio de exemplos das obras lidas.

7- Seis personagens em busca de um autor dialoga com o passado. Comente essa ilusão cênica exageradamente recuperada no texto lido e qual a teoria de Pirandello, qual sua mensagem, ao recuperar essa ilusão cênica e ficcionalizar o autor, ficcionalizar a platéia, indo além das fronteiras entre público e palco. A mensagem de Pirandello é a modernidade do trágico, o futuro do passado que acarreta um estatuto plural da pessoa e da arte.

8-momento de reflexão use este espaço e dê asas para seu cérebro, pense e escreva, contribua com sua originalidade, expresse o que você não pode dizer em sala, movimente no espaço tempo de sua verdade.

(INTRODUÇÃO) Em razão do predomínio de modelos narrativos oriundos da teoria artistotélica predominarem no estudo do fenômeno dramático, surge a tentativa de se rever esta tradição interpretativa por meio da pesquisa de matrizes cênicas mais fundamentais que tomam o imaginário e não a ação como fator dominante. (METODOLOGIA) Discussão orientada de textos construtores e desconstrutores da tradição ocidental de estudo do fenômeno dramático (*Poética*, de Aristóteles , *Agamenon*, de Ésquilo, *O nascimento da Tragédia,* de Nietzsche, *Reflexões,* de Hölderlin) bem como da obra bachelardiana consagrada à teoria da imaginação (*O ar e os sonhos*, *A água e os sonhos*, *A terra e os devaneios da vontade*, *A terra e os devaneios do Repouso*, *A poética do espaço*, *A poética do devaneio*),esta em conjunto com a teoria do jogo realizada por H.G.Gadamer em *Verdade e Método*. (RESULTADO) Comprovar a descontinuidade fundamental entre a teoria metafisica da arte e sua concretude fatal, ao se perceber a falta de aplicação de conceitos que, optando pela organicidade da obra de arte, não conseguem captar as tensões inerentes à dinâmica entre ficção e realidade presente na ilusão cênica. Tal descontinuidade se oferece como ponto de partida para a elaboração de matrizes dramáticas baseadas na construção do imaginário de cena, que será melhor percebido na adaptação teatral do conto "Pirlimpsiquice", do livro *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa, texto que atualiza a dramatugia infantil como metalinguagem das relações entre palco e platéia. (CONCLUSÃO) Uma abordagem que leve em conta o papel ativo do espectador no imaginário de cena possibilita o acesso a universos teatrais mais variados e distintos do que a parcialidade restritiva de uma teoria que se ocupa apenas de pressupostos orgânicos e narrativos.

MATRIZES DRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO DA TRADIÇÃO BARROCA DA LITERATURA BRASILEIRA: OS CASOS DE ANTÔNIO VIEIRA, MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA. Paula Braga Zacarias (bolsista-Departamento de Artes Cênicas, UnB). Constantino Isidoro (bolsista-Departamento de Artes Cênicas, UnB). Renato Parente Costa (bolsista-Departamento de Antropologia, UnB).Marcus Santos Mota (orientador-Departamento de Artes Cênicas, UnB).

[INTRODUÇÃO] - Alguns autores da tradição literária brasileira alinham-se e se individualizam em função de estratégias de dramatização bem específicas. Por meio de processos de personificação e construção do imaginário voltado para a cena e controle da recepção, eles definem o que podemos chamar de tradição barroca. Estudar estes autores barrocos como casos-limites dessa tradição é compreender o diálogo da produção artística nacional com a européia bem como a concretude da mediação teatral como fundamento para a expressão literária. [METODOLOGIA] - Através da explicitação das matrizes dramáticas já estudadas em pesquisa anterior (projeto Pirlimpsiquice, 1997) que interagem com as formas oratórias e narrativas dos autores em questão, acompanha-se a modificação das exigências de representação – quando, como e porque variam os suportes autorais, cênicos e de recepção do texto. O suporte dramático dos imaginários prescreve a performance oratória e narrativa das obras. [RESULTADOS] - Tal explicitação é resultante de um treinamento que procura desenvolver a sensibilidade do discente à percepção estética da intencionalidade artística. Este tipo de pesquisa resulta na complementaridade entre o discernimento das estruturas de composição inteligivelmente retidas e descritas e sua generalização, na efetivação da teoria que as coordene, objetivando, enfim, compreender a tradição constituída por estas estruturas. [CONCLUSÃO] - Demonstra-se que uma tradição estética é marcada por opções de representação que fundamentam sua expressão. As variações historicamente identificáveis tomam por referência para a sua realização as possibilidades presentes nestas opções. Os autores que melhor concretizam as virtualidades se

tornam casos-limites. Desloca-se a legibilidade da prática imaginativa para as tensões de um projeto de expressão. A base dramática da formação da literatura brasileira recria as experiências de individualização estética nos trópicos.(PIBIC-UnB).

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA

Poética de W. Shakespeare: a personagem como espetáculo tragicômico e a modernidade teatral

1-Apresentação e Objetivos

Desenvolver a percepção estética quanto ao impacto da modernidade de Shakespeare, entendida como efetiva representação da pessoa e eficiente resolução dramática desta situação. Através do estudo e tradução da obra **Hamlet**, em conjunto com a análise de **Rei Lear** e confronto com **Esperando Godot**, de S. Beckt, procura-se detectar a realidade da expressão da *persona*, rumo à mediação imaginativa que possibilita uma individualização estética : ou seja, a construção de um ritmo personativo distinguível e relacionado com a coesão artística de um espetáculo.

A centralização na personagem, atualizando seu potencial conflitivo e emocional, que **Hamlet** tipifica e aprofunda, intenciona situar o contexto real da originalidade shakesperiana, normalmente abafada pela intelectualização excessiva de sua dramaturgia. A dinâmica tragicômica da personagem efetiva o espetáculo. Existe uma dissonância cômica entre o quê o personagem sabe de si e dos outros e o quê a platéia sabe dos personagens e dos eventos. É em torno dessa dissonância que se constrói o intervalo que possibilita a cena. Ao invés de se concentrar no conteúdo das falas dos personagens o mais importante é demonstrar como as falas ultrapassam o sujeito, constituindo diversos níveis de realidade concomitantes em palco, sendo cada personagem um individualizador destas simultaneidades coerentes. Daí a necessidade do cômico contra a intelectualização.

2-Justificativas: As traduções de obras chamadas clássicas para o nosso idioma procuram monumentalizar um autor por meio de um vocabulário eruditizado. Desse modo, somente uma recepção mais conceptual pode ter acesso a certo autor. Traduzir **Hamlet** seguindo não um delineamento abstrato impessoal mas contextos de cena nos quais a dissonância cômica, que é um efeito para a platéia torna-se, desde já, uma reflexão mesma sobre a razão construtiva de uma obra. Desta forma, o traduzir é uma reflexão prática a cerca da falência de estratégias conceptualizadoras que procuram fazer predominar seus pressupostos de leitura e legitimação por sobre o pressupostos estéticos que uma obra já possui. O tragicômico atualizado na tradução demonstrará a complexidade da personagem shakesperiana que pensa mas não racionaliza, que fala mas não discursa, que sonha mas não se evade. Este Maneirismo anterior ao Iluminismo emergente é uma reflexão concreta sobre a ficção por meio dos limites que se colocam frente à atividade racionalista. Os equívocos de uma razão obsessiva podem ser risíveis e tragicamente fatais.

Este Shakespeare crítico da Razão Ocidental em sua representação tragicômica da imagem do homem é que precisa ser estudado. Esta pesquisa procura iniciar-se neste horizonte que vê um artista como pensador.

3- Metodologia

A partir dos pressupostos investigativos discutidos no primeiro módulo, passamos tradução da peça **Hamlet**, constratando-a com uma tragédia **(Rei Lear)** e com uma comédia (**A comédia dos erros**). Este contraste é importante para demonstrar como a personagem da tragicomédia shakesperiana é construída por meio de algumas constantes que vão determinar o que chamamos de poética de Shakespeare. Posteriormente, no último módulo um constraste com a peça contemporânea **Esperando Godot** vai confirmar como a estrutura personativa desenvolvida por Shakespeare se constitui em fundamento da arte dramática ocidental.

Para tanto, três reuniões semanais de duas horas cada com o orientador mas 10 horas semanais de pesquisa no Laboratório de Dramaturgia efetivarão o tempo dedicado a esta pesquisa.

4-Cronograma e plano de trabalho:

Módulo 1- Discussão em torno da personagem em Shakespeare, vista como mediação imaginativa de um espetáculo. Primeira leitura de **Hamlet** destacando o mútuo envio e interação entre individualização da linguagem dramática e individualização da persona. O vários personagens e as diversos níveis de realidade e de conhecimento dos acontecimentos. Agosto-Setembro.

Módulo 2- Confronto da peça **Hamlet** com **Rei Lear** e **Comédia dos erros** procurando testar o alcance das estruturas dramáticas já encontradas. Outubro-Novembro.

Módulo 3-Tradução da peça seguindo a enfática existência dessa dissonância cômica fundamental para a tragicomédia de Shakeapeare. Dezembro-Abril

Módulo 4- Confronto da peça com a tragicomédia do absurdo contemporâneo que é **Esperando Godot** , procurando mostrando as mudanças e as e permanências da personagem e do espetáculo no teatro.Maio-Junho.

5-Bibliografia comentada: Além das peças de Shakespeare, de acordo com a Arden Edition, por Harold Jenkins, Routleged, New York/Londres, 1987, apontamos o livro **O Cânone Ocidental**, de Harold Bloom(Objetiva 1995) como fundamento para a discussão sobre a questão da personagem Shakesperiana. Para a peça **Esperando Godot,** consultamos tradução da Editora Abril, 1974.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA

Matrizes dramáticas na Ilíada: a teatralidade do contador de histórias

1-Introdução e objetivos

Esta pesquisa procura, a partir de linha de investigação já desenvolvida no Departamento de Artes Cênicas da UnB, reconstruir as estratégias de sentido pelas quais a Ilíada desempenha a interação entre um imaginário narrativo e uma comunidade receptiva.

Ao explicar e compreender tais estratégias que constroem uma seqüência de

acontecimentos, assim como atos personativos e antecipações do auditório, explicitam-se as possibilidades do agenciamento de um espaço ficicional como modelador de uma mundividência. A ênfase no suporte dramático da atividade narrativa se constitui como intencionalidade estética. A dramatização do relato consigna a metalinguagem do espetáculo. Utilizando-se de uma imaginação dramática, desenvolvida em atos personificadores e mediações que antecipam a platéia, o contador potencializa sua atividade como construtor de cenas visualizáveis.

Desta maneira, esta pesquisa objetiva, por meio do estudo da estruturação da Ilíada, compreender as matrizes teóricas do ato de contar e, seguindo estas reflexões tornadas pressupostos de leitura, demonstrar sua aplicabilidade real por meio da prática de contar histórias, narrando algumas cenas-relatos da Ilíada.

2- Justificativas

Não é de hoje que as Ciências Humanas se defrontam com o retorno da narrativa. O Positivismo metódico do século passado, apropriado e parafraseando pelas disciplinas históricas, ao querer eliminar qualquer marca subjetiva do conhecimento baniu a narrativa, opondo discursividade e figuratividade. Este divórcio radical entre conceito e imagem desvalorizou a dimensão cognitiva da narrativa. Somente o conceito seria meio de acesso à verdade. Com o Hermeneutização dos saberes neste século, como reorientação da atividade interpretativa do conhecimento, a narrativa retorna como ordenação de uma experiência que ganha coerência e legibilidade a partir mesmo desta ordenação. A ficção como organização de uma realidade, como intervenção hierarquizadora dos significados proporciona a possibilidade para se trabalhar com uma metodologia em arte que proporcione a reflexão sobre o caráter cognitivo da ficção. O contador de histórias funciona como efetivar de paradigmas e nexos afetivos, cognitivos e volitivos. Ainda mais quando nos defrontamos com Homero, paradigma mesmo do contador de histórias. A tradição revistada atualiza-se como confronto de virtualidades ainda não configuradas. Pensar a arte é articular a tradição de formas como horizonte reflexivo e composiocinal.

Ainda mais que estamos montando no Departamento de Artes Cênicas o Laboratório de Dramaturgia que orientará e organizará todas atividades relacionadas com pesquisa sobre a palavra orientada cenicamente.

3-Metodologia, plano de trabalho e cronograma de atividades.

A compreensão dos mecanismos de dramatização de um imaginário na Ilíada e a performance narrativa do pesquisador se apoiarão das discussão sobre os seguintes tópicos, conduzida pelo orientador:

- matrizes dramáticas, seu funcionamento, suas possibilidades e sua infra-estrutura textual;
- seqüenciamento e descontinuidade: a narrativa e seu investimento ordenador;
- individualização narrativa: a construção da personagem de ficção narrativa;
- a dramatização da recepção: visualidade e paradigmas;
- a tensão entre a voz autoral e apresentação dos acontecimentos
- a imaginação narrativa como saber e testemunho: a complexidade do narrador.

Esta discussão se fará através de três encontros semanais com o orientador , cada um de duas horas e de dois encontros semanais entre os orientandos , também de duas horas.

Além dos encontros, bimestralmente um seminário dará lugar à exposição oral, com tema escolhido por orientador, como forma de individualizar a pesquisa de cada orientando.

Eis cronograma das atividades:

Agosto-novembro:

Apresentação das diretrizes da pesquisa e primeira leitura da Ilíada, demarcando o inter-relacionamento entre o ato de narrar e o suporte dramático que o possibilita. Prática de uma fenomenologia da imaginação dramática envolvida no ato de narrar. A eficiência do narrar efetivada pelas matrizes dramáticas que o constituem.

Dezembro-Março

Segunda leitura da Ilíada objetivando acompanhar o interrelacionamento entre voz autoral , seqüenciamento/descontinuidade dos acontecimentos e antecipação da recepção na imagem do personagem construída na cena narrada. Narrar/construir a cena torna-se a atividade precípua de homem.

Abril-junho

Terceira leitura de Ilíada, para escolha de um relato que será utilizado como material para se contar uma história. Apenas com sua gestualidade e voz, o orientando praticará os conceitos apreendidos. Mas o mais importante está no roteiro de representação construído junto com a adaptação do relato homérico. É preciso deixar claro que o relato não é um leitura ou simples transposição da narrativa homérica. A construção do conto constrói o narrador e seu auditório. O que se procura fazer é o desenvolvimento da sensibilidade do pesquisador para uma razão construtiva que dê conta da dimensão estética presente em uma mediação imaginativa.

4- Bibliografia comentada

Utilizamos a edição de El Ateneo, Buenos Aires, 1963, para a obra de Homero. Sobre a estilística de Homero consultamos **Mímesis**, de Auerbach(Perspectiva, 1978). Para a relação entre narratividade e recepção seguimos **O ato de Leitura** de Wolfgang Iser (Editora 34, 1996)

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Laboratório de Dramaturgia

A CENA COMO MEDIAÇÃO PARA ARRANJOS E COMPOSIÇÕES MUSICAIS. MATRIZES DRAMÁTICAS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA BARROCA BRASILEIRA (ANTONIO VIEIRA, MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA) COMO SUPORTES ESTÉTICOS

Proposta de Projeto de pesquisa para o PIBIC

1- APRESENTAÇÃO E OBJETIVOS

Esta proposta de pesquisa retoma e aprofunda linha de pesquisa produzida no Departamento de Artes Cênicas que busca compreender os processos concretos através dos quais um imaginário dramático se efetiva, pricipalmente agora frente à fundação do Laboratório de Dramaturgia, espaço Institucional para estudar a palavra em sua fundamentação cênica.

No caso presente, a partir do estudo de um imaginário artístico específico, aprofundaremos a compreensão e a reflexão em torno do que chamamos *orientação de cena* através da homologia entre palavra e música.

Não se trata de utilizar um material literário como conteúdo e motivo para uma disposição musical. O “material” em questão - a tradição barroca e neobaroca brasileira em seus

casos-limites- proporciona a problematização das relações entre função autoral, antecipação da recepção e mediação imaginativa dentro de uma obra de forma, constituindo-se como espaço extraordinário para compreensão da *orientação de cena*. Ou seja, esses textos intencionalmente agenciam estratégias de sentido que possibilitam um evento dramático. Mais que isso: não só possibilitam a estruturação de um evento dramáticas como relevam e realçam a efetividade deste evento. A dimensão estética desta dramatização ultrapassa o referir ao que expressa como também denuncia a estrutura mesma do acontecimento envolvido na possibilidade de haver uma dramatização.

Esta metalinguagem interna da tradição barroca converge para a teatralidade. Isso nos faculta efetivar uma estética baseada na cena.

É esta estética dramática, ao invés uma outra baseada em idéias ou formas ,o nosso ponto de partida. Ao invés de um percepção estética atomizadora baseada nos elementos que se destacam de um evento estético por meio da identidade deles entre o mundo da arte e o mundo da vida (valores, referentes, objetos, duração) porque não uma estética integradora fundada na cena?

E mais ainda: porque não uma estética fundada na cena como suporte para composição musical, ao invés de uma outra que toma da frase seu horizonte de enquadramento e perspectiva? Não se recusa uma em prol da outra mas sim integra-se o uma estética elementar em uma cênica.

Dessa forma, a homologia entre música e letras se torna mais complexa: temos a atividade compositiva fundamenta em um suporte dramático. Não se trata de um cenário figurativo para uma ambientação sonora, nem de musicalizar um enredo.

A estética de cena como suporte para composição musical pensa as matrizes dramáticas que estão presentes em um imaginário literário específico e dele toma o desenho de estrutura ali configurado como horizonte a ser interpretado.

Ou seja, alguns textos escolhidos de A. Vieira, Machado de Assis e Guimarães Rosa evidenciam a construção de uma linguagem de cena que experimenta as possibilidades mesmas para concretização de um imaginário que vai interagir com determinada recepção. A construção do processo referencial nessa tradição barroca efetua o ganho cognitivo da expressão de tal modo que o auditório que dele participa se vê em uma irreversível atitude de se defrontar com seu campo de expectativas. Não há uma atitude contemplativa e de identificação nessa recepção. É na construtividade da obra que dramatiza algo e a si mesma que temos a mediação entre um sentido a expressar e uma expressão a significar. A obra dramatiza suas possibilidades reais de existência. A cena é a dramatização de um imaginário que busca materializar-se.

A heteromorfose personativa de Vieira(a utilização, por parte, do pregador de diversos papéis emocionais como forma de orientar seu auditório), a ironia do narrador em Machado de Assis(a internalização no processo reflexivo na narração) e mulperspectivação verbo-personativa de Guimarães Rosa (a escritura como imagem da narrativa) desenham um diagrama de casos limites da imaginação dramática através de cenas que colocam em questão a persona, a platéia e a linguagem. O que está por trás de uma estética baseada na cena é a tentativa de compreender e praticar a racionalidade criativa em torno da resolução de problemas concretos, relacionados com estruturas intencionais que a imaginação experimenta e desenvolvem ao ter de dar conta de sua expressão. Uma obra a ser realizada é um problema de como se representar.

Esta pesquisa procura desenvolver a percepção estética do orientando para estes problemas bem como, a partir desta reflexão, efetivação artística destas questões em uma obra. Assim temos contribuição para debate em torno da metodologia de pesquisa em arte ao fornecer material que se adentra dentro uma bibliografia especializada, confrontando com problemas historicamente datados e oferecendo um produto para aferição e testagem do alcance prático da reflexão empreendida. Os relatórios e a as musicalizações assim o demonstrarão.

Dessa maneira, objetivamos fundamentar um estudo sobre a produção estética a partir da reflexão e criação em torno de matrizes dramáticas identificadas dentro de uma tradição estruturada como forma de explicitar uma metodologia de pesquisa em arte que leva em conta os diversos momentos/componentes de uma atividade imaginativa: racionalidade, linguagem,

historicização e sensibilidade.

2- METODOLOGIA, PLANO DE TRABALHO E CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

Em razão da natureza específica deste trabalho exigir alguém que tenha conhecimento musical, tenha freqüentado disciplina na área da pesquisa (principalmente Eleha 2), e, então possa realizar trabalho concreto na relação entre estruturas imaginativas dramatizáveis e expressão musical, após este filtro de possibilidades temos que a discussão a respeito da bibliografia a ser estudada e a teoria das matrizes dramáticas a ser identificada constituem etapa preliminar e fundamental para o projeto. Os autores com suas individualizações estéticas dos problemas de um imaginário dramaticamente orientado e os exercícios musicais que concretizam e estudam estas individualizações são uma segunda etapa.

Em três reuniões semanais de duas horas cada com o orientador e mais 10 horas semanais no Laboratório de Dramaturgia para leituras e práticas teremos a pesquisa dividida em 4 blocos com o seguinte cronograma de atividades:

BLOCO 1- Fundamentação histórica do barroco/neo barroco brasileiro e sua estética dramática. Leitura base: Haroldo de Campos e **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira**, Salvador, fundação Casa de Jorge Amado, 1989; Arnold Hauser e **Maneirismo**, São Paulo, Perspectiva, 1989. Agosto- Setembro

BLOCO 2- Antonio Vieira e a dramatização do pregador ou a heteromorfose personativa. O interrelacionamento entre macroestrutura (a arquitetôncia do sermão) e a microestrutura(a sintaxe argumentativa e as variações modulares). A produção da diferença através de comparações reiteradas e cadências hiperbólicas. O desenho de estrutura e a tensão entre antecipação da platéia e papéis do pregador. A questão da função autoral no texto. Textos de Vieira estudados: Sermão da Sexagésima, Sermão da quarta feira de Cinzas Sermão de Santo Inácio e série de Sermões do Mandato. Para os textos de Vieira, usamos a edição **Sermões**, Porto Lelo e Irmão, 1959. Exercício musical que recria o desenho de estrutura de algum dos sermões lidos. Outubro- Dezembro.

BLOCO 3- Machado de Assis e a ironia narrativa. Ironia como estrutura compositiva. Descontinuidade. Desidealização da personagem e frustração das expectativas do auditório. A tensão entre o ato de narrar e fazer reflexões. Ambigüidades determinativas no texto. Desconstrução da subjetividade pela representação dos limites do absoluto. Textos de Machado de Assis: Cantiga de esponsais, Teoria do medalhão, Marcha Fúnebre, A causa secreta, O segredo do Bonzo. Para os textos de Machado de Assis, ver **Machado de Assis. Obra completa**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1992, 3 vols. Exercício musical que recria o desenho de estrutura de algum dos contos lidos Janeiro- Março.

BLOCO 4- Guimarães Rosa e a linguagem como centro da referência do mundo narrado. Multiperspectivação narrativa por meio da radicalização da palavra e sua dialogização que recria e expõe os movimentos mesmos da estrutura de um relato. Texto de Guimarães Rosa: os contos de **Primeiras estórias (**Nova Fronteira, 1985). Exercício musical que retoma o desenho de estrutura de algum dos contos lidos. Abril, Maio e Junho.

É preciso deixar claro que este exercício musical pode se valer de músicas já existentes, pois nota-se uma correlação entre os autores e movimentos estéticos que a música também desenvolveu. Este exercício musical acima de tudo é uma elaboração estética que configura a problematização de referência que cada situação-limite da tradição estudada proporciona. Note-se que as transformações da voz autoral, seja o pregador em Viera, seja o narrador em Machado de Assis e em Guimarães Rosa acarretam uma situação dramática de base na qual o auditório se

defronta com possibilidades de referência distintas. Cada autor agencia, no imaginário de cena que constrói, relações específicas entre a função autoral e o auditório. O exercício musical concretiza o drama do material literário na estrutura da obra que será realizada. Trata-se de uma partitura destas tensões de cena e de expressão.

3-BIBLIOGRAFIA COMENTADA.

Além da bibliografia primário - textos literário lidos e estudados e dos livros dos Blocos, temos: **Verdade e método**, de H.G. Gadamer(Vozes, 1997) como fundamentação da atividade intepretativa aqui desenvolvida equestões como a operatividade da tradição, o lugar da linguagem como conhecimento, a transhistoricidade do fenômeno trágico e a subjetivação da estética. **Estética da formatividade**, de L. Pareyson (Vozes 1994)como fundamentação da abordagem estética aqui empregada. Para o Barroco temos **Estudos sobre o Barroco** de Helmut Hatzfeld (Perspectiva,1988) Para as questões musicais nos utilizamos das reflexões Nilolaus Harnoncourt em **O discurso dos Sons**(Jorge Zahar, 1988), Eric Rohmer em **Ensaio sobre a noção de profundidade na Música**(Imago,1997) e o básico **Fundamentos da Composição musical(** Edusp, 1991), de Arnold Schoenberg.

Projeto Quinta cênicas

Pesquisa "Riso construído: Aplicação das técnicas textuais e corporais do humor do cinema americano dos anos 20-30 ao teatro"

Objetivo: descrever as técnicas produtoras de humor nas obras de H. Loyd, Buster Keaton, The Cops, Gordo e Magro e Irmãos Marx como fundamentação para se compreender a moderna linguagem de cena.

Justificativas: a produção de humor no cinema americano dos anos 20-30, herdeira da antiga tradição teatral de esquetes (intermezzo), fornece para nós a resolução de alguns problemas básicos de representação. A dinâmica física e gestual dos espetáculos mudos e o surrealismo dos diálogos (nos caso dos irmãos Marx e nas comédias do tipo "screenbowl") exercitam técnicas de inter-relacionamento com a platéia que ultrapassa o riso fácil e caricatural. Na verdade, temos um jogo que se compõe de investimento de significação no qual, prototipicamente, temos as seguintes características: defasagem de níveis de entendimento entre um personagem e outro, possibilitando mútuos reenvios complementares no qual o desconhecer de um se tornar a estratégia do outro, determinando um epaço de atuação pluridimensional e sintético. O que interessa não é o enredo mas o *des- enredo*, conjunto de perpetuações de uma ignorância que o é para um personagem-escada mas não para a platéia que interage nessa divergência convergente. Dessa forma, o humor é a produção de uma memória dentro do espetáculo da qual dispõe-se e serve de estoque de imagens trabalhadas pela dramaturgia. O humor nasce na platéia como um reconhecimento desta incongruência factível que ultrapassa o poder de controle de uma personagem. Este engano verdadeiro se concretiza em atos e palavras que desidealizam os motivos da contracenação.
Estudando este tipo de humor baseado em dissonância cognitiva intencionalmente construída, encontramos seus fundamentos na tragicomédia shakesperiana que, por sua vez, remete-nos para a atividade aristofanesca que faz do humor uma mediação compreensiva da realidade.
Esta tradição do humor com forma de conhecimento nos doa irônica constatação das limitações humanas, fonte, matéria e alvo de toda personificação cômica. A teoria do cômico torna-se, pois,

metalinguagem e labuta com os limites. A comédia dos erros se converte na iluminação dos equívocos. A leitura cômica da realidade se converte na integração do menos, corrigindo nossa transcendência vazia, nossa catarse na Hamartia (erro, culpa). O humor continuamente ronda e nos apela para reconsiderar as coisas como elas se estruturam.
Dessa forma, o estudo da linguagem dramática por meio de uma teoria do cômico concretizada na prática humorística dos cinema americano nos anos 20/30 se configura como exercício de reflexão e realização da disponibilidade interpretativa que na cena ganha sua totalização e construtividade.

Metodologia: a pesquisa será constituída dos seguintes bloco/tarefas:
1- **Teoria do cômico**. leitura de Aristófanes, com ênfase na dimensão da palavra e dos conflitos personativos que realizam a ultrapassagem da comédia de tipos para uma desconstrução do saber cristalizado. Leitura da tragicomédia de Shakespeare (Otelo, Macbeth, Lear) demonstrando a tragicidade do indivíduo como suporte cômico. Leitura de Vladimir Prop **Comicidade e riso** e a discussão do humor como forma de fazer sentido. Leitura de **O humorismo** , de Pirandello como reflexão da comicidade dentro da cena.

2- **Pesquisa visual no humor das comédias do cinema americano dos anos 20-30** Acompanhamento de vídeos dos irmãos Marx, B. Keaton, Gordo e Magro, H. Loyd, screenbowls da época, com anotação descritiva em manuais de bordo das estruturação da cena, dos personagens, gestos, palavras, música, com ênfase nos processo que medeiam a antecipação da platéia.

3- **Aplicação** dos elementos estudados nos módulo 1 e 2 na elaboração de espetáculos que utilizam as técnicas apreendidas em novos contextos espaciais e subjetivos.

Projeto para o LADI

Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática
Marcus Mota

Projeto do Laboratório de dramaturgia e imaginação dramática(LADI)

1-APRESENTAÇÃO

O LADI objetiva assessorar tecnicamente empreendimentos e pesquisas relacionados com a orientação da palavra rumo à cena.

A idéia surgiu da necessidade de concretizar linha de pesquisa já desenvolvida na Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob os auspícios do PIBIC. As pesquisas **Pirlimpsique** (1996-1997) e **Matrizes dramáticas na formação da tradição barroca da literatura brasileira** (1997-1998) investigaram, respectivamente, a constituição histórica da experiência dramática da palavra como ato imaginativo específico e a orientação dramática da palavra em um imaginário historicamente individualizado.

Além disso, no acompanhamento de atividades do Departamento, como aulas, peças, discussões, revisão de currículo, cursos de extensão surgiu a premente tarefa de formalizar e expandir os estudos realizados.

Ainda mais que a palavra em sua realização dramática não se restringe à esfera teatral. A utilização desta dimensão cênica da palavra se verifica no intercâmbio com outras linguagens artísticas e formas de expressão contemporâneas.

2-ATIVIDADES

Para tanto, propomos como estrutura do LADI o seguinte rol de atividades que se relacionem com sua área de conhecimento:

-

- orientação para aulas, projetos artísticos e de pesquisa e encenações do Departamento;
- cursos de extensão em prática de roteiro de representação;
- roteiros para peças, telenovelas, radionovelas, animação, revistas em quadrinhos, vídeos, CD Room,, óperas, CD, músicas, shows, programas educativos.
- livros que apresentem pesquisas sobre temas e questões relacionados com o escopo do LADI;
- organização de seminários e outros eventos;
- consultorias ;
- traduções e revisões de traduções;
- produções intersemióticas;
- material para ensino e apreciação estética;
- possibilidades via Internet;
- intercâmbio de informações e projetos entre instituições nacionais e internacionais de pesquisa em áreas afins;
- publicações que apresentem as pesquisas e as realizações do LADI;

- banco de dados sobre atividades nacionais e internacionais.

3- ESTRUTURAÇÃO DO LADI

Funcionando integrado ao CEN/IDA, será constituído por seu diretor/orientador e parcerias. As atividades do LADI estão diretamente relacionadas à dinâmica de parcerias obtidas. A dinâmica das parcerias determina o funcionamento do LADI. Cada parceria desenvolverá suas relações de reciprocidade. Havendo implicações pecuniárias, as parcerias devem se ajustar às normas internas da Universidade de Brasília quanto ao assunto. Em anexo segue estrutura física necessária para o funcionamento do LADI.

Brasília, 08 de março de 1998

____
Marcus Santos Mota
Diretor do LADI

Anexo:
A estrutura física do LADI implementa-se em função de suas atividades. Por isso é preciso que em seu espaço físico possua:

- uma mesa central de reunião para oito pessoas e oito cadeiras
- quatro bancadas laterais para computador e 4 cadeiras
- quatro computadores Pentium para os textos e ligação com Internet
- três linhas telefônicas, sendo um ramal e duas para Internet e fax
- fax
- duas impressoras
- três aparelhos telefônicos
- quatro armários para materiais de consulta
- ar condicionado
- tv e vídeocassete para estudo e discussão de imagens fílmicas
- ligações elétricas adequadas para os aparelhos
- materiais de expediente